Zur Geschichte des
Ordinarium Missae
in der deutschen Choralüberlieferung.

Inaugural-Dissertation

der

hohen philosophischen Fakultät

der

Universität Freiburg i. d. Schweiz

zur

Erlangung der philosophischen Doktorwürde

vorgelegt von

Maximilian Sigl,
Stiftsvikar in Regensburg.

[mit II. Teil: Beilagen]

Regensburg 1911.
In Kommission bei Friedrich Pustet.

Zur Geschichte des
Ordinarium Missae
in der deutschen Choralüberlieferung.

Inaugural-Dissertation

der

hohen philosophischen Fakultät

der

Universität Freiburg i. d. Schweiz

zur

Erlangung der philosophischen Doktorwürde

vorgelegt von

Maximilian Sigl,

Stiftsvikar in Regensburg.

ACAD. LUGD. BAT. BIBL.

[mit II. Teil: Beilagen]

Regensburg 1911.

In Kommission bei Friedrich Pustet.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41545312_0084

Sr. Excellenz, dem Hochwürdigsten Herrn,

Herrn Dr. Ritter Antonius v. Henle

Bischof von Regensburg
Reichsrat der Krone Bayerns

in Ehrfurcht und Gehorsam gewidmet

Inhalt.

I. Teil: Darstellung.

Einleitung 7
1. Kapitel: Quellen 9
2. Kapitel: Zum Texte des Ordinarium Missae 18
3. Kapitel: Die Entwicklung des Ordinarium Missae 26
4. Kapitel: Zur Choralnotenschrift des ausgehenden Mittelalters und der Neuzeit 35
5. Kapitel: Charakteristik der Choralwerke dieser Zeit 56

II. Teil: Beilagen.

Spätmittelalterliche Choralstücke . . . . . 1—107

Einleitung.

In der Geschichte des liturgischen Messgesanges haben diejenigen Stücke, die man seit langem wegen ihres unveränderlichen Textes Ordinarium missae nennt, sich wesentlich anders entwickelt als diejenigen, welche ihren Text von Fest zu Fest wechseln und als Proprium zusammengefaßt werden. Das bedeutendere allgemein historische Interesse wohnt ohne Zweifel dem Ordinarium inne, denn aus ihm ging seit dem XIV. Jahrh. die große Form polyphoner Kunst hervor, die wir als Missa bezeichnen. Für die Choralgeschichte dagegen dürfte die Bedeutung des Proprium höher einzuschätzen sein, nicht nur, weil die Organisation des choralischen Messgesanges vornehmlich sich mit ihm beschäftigt hat, sondern auch, weil die Schicksale des gregorianischen Messgesangbuches besonders die Form und künstlerische Ausgestaltung der Introitus, Graduale usw. in Mitleidenschaft gezogen haben.

Darin liegt auch der Grund, warum die bisherige choralgeschichtliche Forschung sich mit Vorliebe dem Proprium zugewendet und das Ordinarium eher vernachlässigt hat. Es ist aber nicht zwecklos, den Geschicken auch des letzteren nachzugehen. Schauplatz hervorragend künstlerischer Taten ist es zwar nicht gewesen. Seitdem die polyphone Missa ihren Siegeszug in die kunstliebende Welt antrat, zog sie alle künstlerischen Potenzen vornehmlich an sich; das choralische Ordinarium fristete seither ein bescheidenes Dasein, und was zum alten erprobten Bestande von Gesängen hinzukam, trägt nicht selten Eigenschaften zur Schau, die eine von den berufenen Vertretern der Kunst verlassene Praxis kennzeichnen. Wie aber der Wanderer nur so von Höhe zu Höhe schreitet, daß er auch die Niederungen des Weges durchmißt, so verdienen auch weniger fruchtbare Forschungsgebiete die Aufmerksamkeit der wissenschaftlichen Arbeit.

In diesem Sinne möge die folgende Darstellung aufgenommen werden, als Beitrag zur Erhellung eines bisher wenig betretenen Feldes gelehrter Forschung, das abseits von der Straße liegt, auf der sich die musik- und choralgeschichtlichen Untersuchungen meist bewegt haben.

Eine vollständige und nach jeder Richtung hin erschöpfende Darstellung des Gegenstandes wird billigerweise nicht von mir

verlangt werden. Dazu bedürfte es zahlreicher und längerer Besuche in den europäischen Bibliotheken, die als Schatzkammern des Quellenmaterials zur Choralgeschichte bekannt sind. Ich beschränkte mich auf dasjenige, was ich in der Kgl. Bibliothek München und der Kgl. Bibliothek Stuttgart fand. Da diese großen Büchereien die Bestände der aufgehobenen bayrischen und anderer süddeutscher Klöster umfassen, wird das von ihnen gelieferte Material für eine Darstellung der Entwicklung des choralischen Ordinarium zwar nicht vollständig, aber immerhin von genügender Ergiebigkeit sein.

Vorarbeiten kamen für mich wenig in Betracht. Wenn ich Dr. Marxers Untersuchungen im dritten Heft der Veröffentlichungen der gregorianischen Akademie zu Freiburg: Zur spätmittelalterlichen Choralgeschichte St. Gallens, 1908, P. Wagners: Kyriale nach den deutschen Choralhandschriften, Graz 1904 und P. Raphael Molitors: Deutsche Choralwiegendrucke, Regensburg 1904, nenne, so habe ich diejenigen gedruckten Werke angeführt, deren Inhalt sich mit meinen Untersuchungen besonders berührt. Ebenso sei hier auf das wertvolle Material hingewiesen, das Mich. Hermesdorff in den lithographierten Beilagen des Aachener Gregoriusblattes für die Mitglieder des Choralvereines 1897, S. 10ff. aufgespeichert hat. Für den Text der Stücke des Ordinarium Missae bot mir die Tropensammlung in Bd. 47 der Analecta hymnica medii aevi Material zum Vergleiche dar. Daß ich die neueren choralwissenschaftlichen Forschungen überall da zu Rate zog, wo ich aus ihnen Belehrung schöpfen konnte, braucht nicht besonders hervorgehoben zu werden. Nähere Vermerke darüber finden sich im Laufe meiner Arbeit zerstreut.

Warmen Dank schulde ich den Bibliotheken, welche mir bei der Sammlung der Materialien hilfreiche Hand leisteten, namentlich der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München und der Kgl. Landesbibliothek in Stuttgart, ferner der Universitätsbibliothek zu Freiburg (Schweiz).

Besonderer Dank sei auch Herrn Professor Dr. Wagner gesagt, dessen Vorlesungen und Seminarübungen ich während sieben Semestern besuchte, der mich auch auf den vorliegenden Gegenstand hinwies und mir bei seiner Durcharbeitung immer wieder Rat und Beistand zukommen ließ.

1. Kapitel.

Die Quellen.

Da bekanntlich die Handschriften mit Neumen ohne Linien trotz aller auf ihre Entzifferung verwendeten Arbeit immer noch zahlreiche ungelöste Rätsel enthalten, habe ich davon abgesehen, solche für meine Untersuchungen heranzuziehen. Diese beschränken sich auf Aufzeichnungen, welche die Choralweisen auf das Liniensystem stellen. Es gibt keine deutsche Bibliothek, die in dieser Beziehung über ein ausgiebigeres Material verfügte, als die Münchener Hof- und Staatsbibliothek. Ihr gehören demnach die von mir benützten Codices vornehmlich an. Gesangsstücke aus jüngerer Zeit fand ich auch in Hss. der kgl. Landesbibliothek zu Stuttgart. Von den durchgesehenen Dokumenten boten die folgenden Ausbeute zu unserem Gegenstande und die in den Beilagen veröffentlichten Materialien. In chronologischer Ordnung sind es:

A. Münchener Handschriften.

1. **Cod. lat. 2542** (Ald. 11 u. 12), membr. 2^{0}, saec. XII, 95 u. 65 fol. (Münchener Handschriftenkatalog). Graduale de tempore et de festis cum notis musicis. Pergament. Fol. 34—38 Papier, unliniert und unbeschrieben. Vierliniensystem, Fa-Linie rot, Ut-Linie gelb, die andern zwei schwarz, Messgesänge von fol. 124—135^{v} in gotischen Neumen.

2. **Cod. lat. 2643** (Ald. 13), membr. 2^{0}, saec. XIII—XIV, 120 fol. Graduale de festis Sanctorum cum notis musicis (Hss.-Katalog). Pergament, Holzdeckel mit gepreßtem Leder überzogen, trägt die Jahreszahl 1675. Neumen auf vier und (meist) fünf Linien, Fa- und Ut-Linie (jene in der Regel rot oder doch stärker gezogen) sind mit den Schlüsselbuchstaben versehen. Messgesänge (fol. 113 bis 119) in gotischen Neumen auf rotem Vierliniensystem.

Der Neumentypus beider Hss. ist beeinflußt durch französische Vorbilder.[1]) Da die Messgesänge (in beiden Mss.) mit gotischen Neumen notiert sind und in derselben Reihenfolge auftreten, ist der Schluß berechtigt, daß sie erst später in die Bücher eingetragen wurden und zwar in Gegenden, wo die gotische Schrift bereits üblich war. In der Tat stammen beide Dokumente aus der Cisterciensерabtei Aldersbach[2]) bei Vilshofen (Bayern). Cod. 2643 ist unvollständig; er endet bei den Worten „in gloria Dei" des Gloria (= Gloria der Missa XV des Kyriale vaticanum[3]).

3. **Cod. lat. 7919** (Kaish. 19), membr. 8°, saec. XIII, 196 fol. Am Vorsatzblatte vermerkt einer seiner späteren Besitzer: „Rotat omne fatum. Balthassar Pistorius 1561." Das Ms. stammt aus dem Cistercienserstift Kaisheim („Caesarea" = Kaisersheim). Die auf Pergament gezeichneten Neumen sind klein und eng geschrieben, jedoch deutlich und gefällig, die Linien schwarz und sehr fein, die Initialen durchgehends rot. Das Exemplar ist gut erhalten. Partie des Ordinarium missae von fol. 139—148, fol. 139 lädiert (Gloria „de beata" = K. V. IX).

4. **Cod. lat. 11764** (Polling 464) 4°, saec. XIV, 259 fol. Graduale cum notis musicis cum calendario (Hss.-Katalog). Papiermanuskript, defekt. Holzdecken, die Schließen fehlen. Fol. 96 u. 97 losgerissen, fol. 230—242 fehlen, an vielen Stellen ist die Schrift verwischt (cf. fol. 8 ff. u. 46 ff.; wahrscheinlich wurde Wasser darüber geschüttet), das Papier ist rauh, die Neumen und die Schrift sind daher weniger zierlich und auch eng geschrieben. Der Rücken des Buches ist ebenfalls defekt. Liniensystem schwarz. Die Hs. stammt aus Polling bei Weilheim in Bayern. Die Canonie Polling bestand von 1010 bis 1803. Für diese Zeit ist auch die Reihe der Pröbste bekannt[4]). Der Innenseite der Einbanddecke ist ein Wappen aufgeklebt mit der Inschrift: „Franciscus Praepositus S. Salvatoris Pollingae 1744". Er ist wohl ein späterer Besitzer der Hs. Die Messenpartie befindet sich von fol. 227—248v. Der Custos fehlt durchweg.

---

[1]) u. [2]) Vgl. Wagner, Neumenkunde, S. 193.

[3]) Ich ziehe zum Vergleiche immer das Kyriale der vatikanischen Choralausgabe (K. V.) heran, welches die meisten Gesangsstücke enthält, die in den mittelalterlichen und neueren Büchern den von altersher überlieferten Grundstock bilden.

[4]) Nach gütiger Mitteilung des Herrn Pfarrers Hörner von Polling.

5, **Cod. lat. 11763** (Polling 453), 4°, saec. XV, ca. 200 fol. „Introitus, Gradualia, Sequentiae, Vigiliae Defunctorum". Papier, ohne Paginierung, Vierliniensystem durchweg rot. An mehreren Stellen leere folia. Holzdeckel mit braunem Lederüberzug. Später eingeklebtes Wappen auf der Innenseite der Einbanddecke mit der Inschrift: „Franciscus Praepositus S. Salvatoris Pollingae, 1744. Ad Bibliothecam ibidem". Die Bibliothek des Klosters Polling zählte bei seiner Aufhebung 80000 Bände; eine gedruckte Beschreibung desselben vom Abte Töpsl sagt leider nichts über die dortige Musikpflege[1]).

6. **Cod. lat. 17014** membr. 2°, saec. XIV, 207 fol. „Graduale per circulum anni". Auf dem Rücken des Buches finden wir heute den Titel: „Das Choralbuch". Pergament, Holzdeckel mit Schweinsleder überzogen, Schließen fehlen, an den Ecken lädiert. Mehrere Folien zerschnitten (140, 142 seqq.). Die Schrift ist sehr deutlich, die Notenlinien sind durchweg rot, System vierzeilig, die Anfangsbuchstaben abwechselnd rot und blau. Fol. 1 (erst später beschrieben) hat Fünfliniensystem in schwarzer Farbe. Die Messgesänge gehen von fol. 148—154^{v}.

7. **Cod. lat. 2901.** Ex conventu monialium Altenhohenau, membr. 2°, saec. XIV, fol. 158. Auf der Decke befindet sich der Vermerk: „ditz buch hat Hainreich pfarrer von Sand-Veit in Bonogew (— das heutige Pongau [Österreich]) geben dem convent ze Altenhohenawe durich Gotslieb anno domini 1367".

8. **Cod. lat. 17025** (Scheftlarn 25), membr. 4°, saec. XIV, 331 fol. „Liber choralis cum notis musicis". Das Ms. stammt aus dem Benediktinerkloster zu Schäftlarn.

9. **Cod. lat. 23284** (zz[2]) 284), membr. et charta 4°, saec. XIV und XV, 150 fol. Graduale cum notis musicis. Pergament. Der ältere Teil hat das Fünfliniensystem in schwarzer Farbe, Ut- und Fa-Schlüssel sind in der Regel vorgezeichnet, die mit gotischen Neumen versehene jüngere Partie benützt das rote Vierliniensystem. Das auf Seite 21 (II. Teil) befindliche Credo steht auf fünf schwarzen Linien. Paginierung fehlt (nur einzelne Folien, so fol. 114, 120, 150 besitzen sie) und ist vermutlich durch Be-

[1]) Vgl. Fußnote 4 auf S. 10.

[2]) zz (Münchener Hss.-Katalog, Cod. lat. 23001) bedeutet die Codices „diversae originis, quibus Schmellerus signum zz dedit."

schneidung des Ms. entfallen. Eine Anzahl von Folien (Requiem ff. bis fol. 120) Papier. Einbanddecke repariert im Dezember 1908.

10. **Cod. lat. 23287** (zz 287), membr. 8°, saec. XIV (?) 282 fol. Graduale cum notis musicis. fol. 1 saec. XIII (?). Die Hs. enthält die Bitte: „wer ditz buch hab', der gedenk durch got der armen swester Agnes von Waldecke alle tag" . . . . dann folgt die Bitte . . . . „Gedenk auch durch got swester Adelheid von Smaeling, die ditz buch hat geschrieben". Sie stammt aus Altenhohenau, wie die Notation deutlich macht[1]).

11. **Cod. lat. 7905** (Kaish. 5), membr. 2°, saec. XV, 184 fol. Graduale cum notis musicis. Pergament in Holzdecken gebunden mit Pergamentrücken; auf der Vorderdecke steht die Jahreszahl 1573. Vierliniensystem, Fa-Linie rot, Ut-Linie (häufig) gelb. (Zwischen fol. 60 und 61 ist ein Folium ausgeschnitten). Sorgfältig ausgeführte Initialen. Die Hs. enthält die Bemerkung: „Ein Fragment aus Ulrichs von Thürheim: Rennewart wurde im Mai 1868 von diesem Deckel abgelöst und zu den deutschen Fragmenten gelegt. (Kainz [mit Bleistift]). „Ad Novit.-Caesareensem", das Ms. stammt also aus dem Cistercienserstift Kaisheim (bei Neuburg a. d. Donau). — Wie die Form der Neumen, die Textschrift und die Miniaturen zeigen, ist die Hs. älter und noch ins XIII. Jahrh. zu datieren. Die Schlußpartie (ab fol. 176) mit zwei lose eingelegten Folien ist tatsächlich spätere Einlage, wie schon das Fünfliniensystem beweist. Auch zu fol. 51 findet sich eine kleine Einlage („Antiphona cantanda ante benedictionem palmarum") aus späterer Zeit auf fünf Linien notiert. Die Mess-Stücke beginnen auf fol. 170; auf fol. 181 die Ostermesse, deren Agnus unvollständig ist (es fehlen mehrere Folien).

12. **Cod. lat. 2931.**
13. **Cod. lat. 2932,** } membr. 2° max. (Altom. 1 und 2) a 1478 et seq. 195 et 233 fol. Liber gradualis cum notis musicis, litteris grandissimis . . . . mit Ledergriffen und zwei Lederschnallen. Beide Hss. stammen aus Altomünster, die eine aus 1478, die andere aus dem (den) folgenden Jahr(n) desselben (XV.) Jahrh. Sie wurden durch die Schwester Priorin Anna Zinerin gefertigt. Die Noten sind sehr groß, deutlich und gleichmäßig, das Pergament fein und weich, die Liniensysteme rot; die Ausstattung beider

[1]) Vgl. P. Wagner, Neumenkunde, S. 193.

Choralbücher ist prachtvoll, „pulcherrime exaratus“ sagt der Katalog.

14. **Cod. lat. 4101** (Aug. s. Crucis 1), membr. 2°, a 1497, 303 fol. cum pictis initialibus. „Anno Domini 1497 scriptus est liber iste Gradualis ex ordinatione venerabilis in Christo patris et domini domini Viti Fackler prepositi monasterii Sancte Crucis, Augustae, ordinis sancti Augustini episcopi, Canonicorum Regularium per me fratrem Jacobum Wegelin tunc temporis decanum et professum monasterii eiusdem“. Darunter steht: „Monasterium S. Crucis Augustae“. Die Ausarbeitung des Ms. ist sorgfältig und zierlich; die gemalten Initialen sind zahlreich. Pergament in starken mit weißem, gepreßtem Leder überzogenen Holzdecken, mehrere Folien mit Ledergriffen versehen. Die oberen Schließen fehlen. Nach fol. 182 befinden sich Vesperantiphonen als lose Einlage. Das am Schlusse befindliche Calendarium (nach fol. 295^{v}) weist spätere Paginierung auf. Viele prachtvolle, große und mit Gold belegte Initialen zu den Officien der Hauptfeste des Jahres (fol. 1, 8, 17, 42, 80, 94, 116, 185). Die Messgesänge beginnen mit fol. 170, enden mit fol. 184^{v}.

15. **Cod. lat. 14013** (Em. A. 13), membr. in 2°, saec. XV, 60 fol. „Cantus ad missam“ (steht auf dem Rücken des Buches). Omnes cantus chorales, introitus, gradualia, sequentiae etc. cum notis musicis. Codex eleganter scriptus litteris auro et coloribus distinctis, sed lacunosus, velut post fol. 8 et 9 plura exciderunt[1]). In fol. 1 „conspectus cantuum“ (Hss.-Katalog). Der Codex stammt aus Regensburg (Benediktinerkloster St. Emmeram). Die Liniierung ist rot, das System durchweg vierzeilig; es wechseln die Farben der Anfangsbuchstaben. Die Messgesänge stehen (nach der späteren Foliierung) fol. 41—55^{v}. Pergament-Ms. mit starken Holzdecken, die Schließen fehlen; mehrere Folien sind mit Ledergriffen versehen.

16. **Cod. lat. 17701** (Seon 1), membr. 2°, saec. XV, 80 fol. Graduale der Kirche des hl. Aegidius in Niederseon. Von späterer Hand rührt die Inschrift her: „In monasterio Seon 1645. 10. Martii“. Pergament. Doppelte Paginierung; Liniensystem vierzeilig, fol. 76^{v} bis 77 fünfzeilig, fol. 78 bis 79 wieder vierzeilig, durchweg rot. Im Anschlusse an die missa defunctorum die Messgesänge von fol. 61 bis 72^{v} und 76 bis 79^{v}.

[1]) Daher die doppelte Foliierung der Hs., die ursprüngliche in roter, die spätere in schwarzer Farbe.

17. **Cod. lat. 19267** (Teg. 1267), membr. 4°, saec. XV, 257 fol. „Introitus, Graduale, Offertoria sub divino officio in choro decantanda cum notis musicis per totum librum adiectis. Initiales nonnullae pictae sunt. Codicem scripsit Walthasar Freysloben". Aus Tegernsee. Das Pergament-Ms. ist in kräftige Holzdecken gebunden, Verschließung und Eckknöpfe fehlen. Liniensystem vierzeilig und rot, bis fol. 188 doppelte Paginierung, die ältere mit römischen, die jüngere mit arabischen Ziffern. Auf fol. 188 beginnen die Mess-Stücke. Gotische Neumenform, spätere Einträge von fol. 204—211v auf schwarzem Liniensystem. Die ältere Partie der Hs. gehört wohl noch dem XIV. Jahrh. an, die Neumen haben noch mehr den quadratischen Charakter (cf. Cod. 7905), die Messgesänge hingegen sind in Hufnagelschrift notiert.

18. **Cod. lat. 17801** (Staing. 1), membr. 2° maius, a. 1533, 202 fol. aus Staingaden bei Schongau (Augsburg). Die Hs. ist geschrieben von Georg Wiggar, Canonicus bei St. Georg in Augsburg. „Graduale cum notis musicis et literis pictis" (Katalog). Pergament mit kräftigen Holzdecken, die Aufschrift lautet: „Missale de tempore, A. A. S. MDCXCII. Zwei (kleinere, später eingelegte) Vorsatzblätter mit einem „Index rerum". Rotes Vierliniensystem, Quadratschrift akkurat ausgeführt. Gut erhalten. Am Schlusse der Hs. spätere Einlage (Credo auf schwarzem Vierliniensystem). Sehr schöne Initialen, besonders fol. 1, 23v, 86v, 106, 129, 135, 146, 152v, 177, 181v, 187. Die Messgesänge beginnen mit fol. 187.

19. **Cod. lat. 16523** (S. Zen. 123), 4°, a. 1589, 385 fol. „Dominicale ubi continentur officia cum notis musicis" (Hss.-Catalog). Stammt aus dem Kloster St. Zeno zu Reichenhall. Papier-Ms., Einbanddecke mit Lederrücken noch neu (vom 26. Nov. 1908). Vierliniensystem rot, folia 80—84v, 89—144v, 149—212v, 328—331v, 358—362v haben schwarzes (Vier-)Liniensystem. Zwei Ledergriffknöpfe. Fol. 261: „Sequuntur Kyrie eleyson et primum ad summum festivale". Die Stücke des Ordinarium reichen bis fol. 301. Große Initialen in roter Farbe, einfach ausgeführt.

20. **Cod. lat. 8567** (Mon. Aug. 267), 8°, a. 1706, 29 fol. „Credo in unum deum cum notis musicis". (Katalog). „Ad usum F. Philippi Krözl ord. Er. S. P. Augustini". Papier. Das in Schweinsleder gebundene Ms. enthält 12 Credo, von denen die letzten beiden lose eingelegt sind, auf rauhem Papier und kunstlos geschrieben.

B. Gedruckte Gradualien der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek zu München.

21. **Graduale Ratdolt,** a. 1494. Impressum Auguste industria et impensis Erhardi Ratdolt ibidem artis impressorie nominatissimi anno christiane salutis MCCCCLXXXXIIII, 4°, 172 fol.- Mess-Stücke von fol. 97—116v.

22. **Graduale Straßburg,** a. 1510. Graduale secundum cantum Gregorianum. Argentinae 1510, 157 fol., 4°. Die Messgesänge auf 14 Folien, stehen zu Anfang des Buches und sind nicht paginiert.

23. **Graduale Basel,** a. 1511. Graduale iuxta ritum ecclesie Augustensis nuper accuratissime emendatum, 4°, fol. 179. Die Mess-Stücke füllen die letzten Folien, 160v bis 179.

C. Stuttgarter Handschriften.

Sämtlich aus neuerer Zeit.

24. **Cod. 54.** Eine Papierhandschrift, saec. XVII., fol., Holzdeckel mit gepreßtem Leder überzogen. Messingbeschläge. Aus Zwiefalten?[1]) Auf dem Buchrücken ein Zettel mit der Aufschrift: Missale latinum. Vorsatzblatt leer. S. 1 (4-liniges System) Asperges me Dom. S. 2. In resurrectione Domini et per totum Tempus paschale Antiphona. S. 187—191 Missa totum duplex. S. 192 bis 193 Missa duplex. S. 194—195 Missa simplex. S. 195—197 Missa pachalis. S. 197—199 Missa de b. Virgine. S. 199—204 Missa Hispanica. S. 204—210 Missa Carolina. S. 210—215 Missa Josefina. S. 215—223 Missa de Requiem. S. 237 u. ff. leer. Die letzten sechs Blätter sind wieder beschrieben. Sie enthalten Nachträge und Ergänzungen.

25. **Cod. 57.** Pap. saec. XVII., fol. Holzdeckel mit gepreßtem Lederüberzug. Aus dem Kloster Wiblingen. Auf dem Buchrücken: Antiphonarium novum conscriptum a. P. Josepho Wagner. Anno 1682. S. I—CCCLI Antiphonarium, Proprium de Sanctis, Hymni, Commune Sanctorum, Responsoria. Enthält außerdem 10 Credo, ohne Paginierung oder Foliierung. Bl. 1—12 Missa Meinradina. Bl. 12—20 Missa sancti Capistrani. Bl. 20—25 Missa Bohemica seu Bolsanensis. Bl. 26—31 Missa Italica. Bl. 32—40 Missa S. Spiritus

[1]) Das? setzt der Hss.-Katalog hinzu.

R. P. Bernardi. Bl. 40—49 (Missa). Bl. 49—61 (Missa). Bl. 61 u. ff. leer. Liniensystem durchweg fünfzeilig.

26. **Cod. 58.** Pap. saec. XVII. fol. Holzdeckel mit gepreßtem Leder überzogen. Aus dem Kloster Wiblingen. Auf dem Buchrücken: Variae missae chorales. Scripsit M. W. 2 Vorsatzblätter leer. Bl. 1—15 Messen ohne Namen. Bl. 16—22 Missa s. Crucis. Bl. 23—78. (109—112) sieben Messen. Bl. 23—34 Missa Meinradina. Bl. 34—43 Missa sancti Capistrani. Bl. 43—48 Missa Bohemica seu Bolsanensis. Bl. 48—54 Missa Italica. Bl. 54—61 Missa S. Spiritus R. P. Bernardi ord. min. Pragae. Bl. 61—70 [Missa]. Bl. 70—78 (109—112) [Missa]. Bl. 79—80 leer. Bl. 81—109 14 Credo. Bl. 109—112 Sanctus-Benedictus und Agnus, Fortsetzung der Messe Bl. 70—78. Bl. 112 und ff. leer. Auf dem letzten Blatte des Bandes der Chorus: Venite filii, audite me, timorem Domini docebo vos.[1])

Zahl und Verbreitung der geschriebenen Choralbücher lassen mehr als es bei den gedruckten Büchern möglich ist, einen sicheren Schluß auf die lebendige Choralpflege zu. Unsere meisten Dokumente stammen aus Klöstern, einige von ihnen waren in den Händen des Weltklerus und im Privatbesitz (Cod. 2901 und 8567). Meist sind es Chorbücher, manche, wie Codd. 2931/32, Codd. 57/58, von riesiger Größe und Schwere. Sie wurden im Chore so aufgestellt, daß alle Sänger daraufsehen konnten[2]). Vielerorts gab es nur ein einziges Gesangbuch, da und dort wurde ein zweites hergestellt, selten aber finden wir in der älteren Zeit mehrere Exemplare nebeneinander in Gebrauch. Schon der Wert des Pergamentes legte in dieser Hinsicht Beschränkungen auf.

Daneben gab es kleinere und leichte Bücher, die für wenige Sänger oder für den Chorleiter bestimmt waren, z. B. Cod. 7919, Cod. 8567.

Zahlreich sind noch heute die Spuren ihres Gebrauches. Die Ecken gewisser Blätter sind derart abgegriffen, daß man genau bestimmen kann, welcher Teil des Buches regelmäßig zum Gottesdienste herangezogen wurde, nämlich die uns interessierende

[1]) Gehört zur Liturgie der feierlichen Profeßablegung.

[2]) Bekanntlich blieb diese Art gemeinsamen Absingens von eine Vorlage noch lange auch für die a capella-Musik in Übung.

Partie des Ordinarium missae. (cf. Codd. 1714, 14013, 17701 und andere.) Die betreffenden Folien wurden daher häufig zugeschnitten, ausgebessert oder verklebt, so in Cod. 2643.

Bemerkenswert ist auch, was wir über die Schreiber der Bücher erfahren. Derartige Angaben gestatten einen Blick in die Schreibstuben des Mittelalters. Mönche wie Nonnen, Prioren wie Fratres, hochgestellte und einfache Ordensmitglieder führten die Feder und schrieben Notenbücher. Meist aber waren sie mit ganzer Seele bei der Arbeit. Doch auch der Weltklerus hat in Wiggar (Canonicus an St. Georg zu Augsburg) bei dieser Kunst seinen Vertreter. Viele Bücher zeichnen sich durch eine über alles sorgfältige Ausführung aus. Hier schuf nicht selten hingebende Mühe Werke von überraschendem Formen- und Schönheitssinn. Und der Frauenhand ist zuweilen die Palme zu reichen. Die von der Priorin Anna Zinerin gearbeiteten Codd. 2931/32 sind Kunstwerke, die Genauigkeit der Linien, die Gleichheit der Noten, die Übersichtlichkeit des Ganzen ist tadellos. Nicht minder gediegen sind die Arbeiten des Fraters Wegelin (Cod. 4101) und des erwähnten Canonicus Wiggar (Cod. 17801), in denen Akkuratesse und künstlerisches Vermögen in Schrift und Malerei in erfreulichster Weise sich aussprechen.

2. Kapitel.

Zum Texte des Ordinarium missae.

In unseren Gesangbüchern, wie in den meisten des Mittelalters, fehlt regelmäßig bei eleyson das erste „e", welches in jenem des vorausgehenden Kyrie aufging. Man sang also: Kyrie leyson.[1])

Interessant ist das bisher, soweit mir bekannt, noch nicht bemerkte Umstellen der Textworte im Gloria: „propter magnam gloriam tuam" Diese Wortverbindung kehrt in zwei Varianten wieder. Eine Anzahl von Codices schreibt: „propter magnam tuam gloriam". Also: Codex 2643, im Gloria, welches von Marxer „Zur spätmittelalterlichen Choralgeschichte St. Gallens", pag. 135 veröffentlicht wurde.

Cod. 4101, im Gloria I des K. V. und Gloria paschale, außerdem Gloria des K. V. XIV und Gloria zu Kyrie o.[2]) Cod. 7919, Gloria des K. V. I und Gloria des K. V. XIV. Cod. 17025, im Gloria des K. V. I und Gloria des K. V. XIV. Cod. 17801, im Gloria, das zu Kyrie o des Cod. 4101 gehört,[2]) Cod. 23284, Gloria des K. V. I.

Die zweite Variante: „propter tuam gloriam magnam" findet sich in: Cod. 2543 Gloria des K. V. XV. Dies Gloria XV ist die älteste Gloriaweise, die einer Psalmodie des IV. modus ähnlich ist. Cod. 17025 Gloria des K. V. XV. Cod. 4101, Gloria des K. V. XV und XII. Cod. 14013, Gloria des K. V. XV. Cod. 23284, Gloria des K. V. XII. Graduale Basel 1511, Gloria des K. V. XII. Graduale Straßburg 1510, Gloria des K. V. XII.

[1]) Bekanntlich haben sich aus dieser Schreibweise die Namen „Leisen", „der Leis" für die ältesten deutschen Kirchenlieder gebildet.

[2]) Vgl. Teil II. dieser Arbeit Seite 25 ff.

Diese Textvarianten beziehen sich nur je auf eine bestimmte Gruppe von Gloriagesängen. Die erste Variante finden wir meist beim ersten Gloria der Gesänge ad libitum des Kyriale Vaticanum, die zweite steht unter acht Fällen viermal im Gloria XII des K. V., dreimal in demjenigen der Missa XV. Wenn die Gloria der Codices von Stuttgart den heute gebräuchlichen Text ausnahmslos setzen, also „propter magnam gloriam tuam", so ist das daraus zu erklären, daß inzwischen — die Stuttgarter Messen sind späteren Ursprunges — die Fixierung des liturgischen (Gloria-) Textes im Missale Tridentinum (1568) stattgefunden hat. Nur die Missa s. Crucis weicht insofern vom Texte ab, als sie diesen Ausdruck in allerdings sehr auffälligen Wiederholungen enthält: „propter magnam, propter magnam gloriam, gloriam gloriam tuam".

Ungleich bedeutsamer als diese geringfügige Abweichung vom überlieferten Texte des Ordinarium sind die Tropen, die, wie anderswo im ausgehenden Mittelalter, so auch in Deutschland einer großen Beliebtheit sich erfreuten.

Weniger umfangreiche textliche Einschaltungen, die sich auf einige Worte beschränken, sind diese:

1. Kyrie eleyson „ymas": Cod. 2643 im Kyrie XII des V. K.
„ 2542 „ „ XIV des V. K.
„ 7919 „ „ XIV u. XVII d. K. V.
„ 11764 „ „ XIV u. V. d. V. K.

2. Domine fili unigenite „salus nostra" Jesu Christe in: Cod. 2901, Gloria II; Cod. 23287, Gloria II; Cod. 54 im Gloria der Missa in totum duplex = K. V. XIV.

3. Jesu Christe „altissime" in Cod. 2643, Gloria fol. 118 und Gloria des K. V. XV; Cod. 11764, Gloria cf. II. Teil, pag. 25 (Gloria zur Kyrie o); ibid. Gloria IX; Cod. 16523, Gloria bei Marxer, pag. 140; Cod. 14013, Gloria des K. V. XV; Graduale Basel 1511, Gloria des K. V. XII; Graduale Straßburg 1510, Gloria des K. V. XII; Cod. 7919, Gloria des K. V. XV.

4. Jesu Christe „et sancte spiritus" in: Cod. 4101, Gloria des K. V. I; Cod. 7919, Gloria des K. V. I; Cod. 11764, Gloria des K. V. I; Cod. 17025, Gloria des K. V. IV; Cod. 19267, Gloria des K. V. I; Graduale Straßburg 1510, Gloria des K. V. I.

5. Glorificamus te, „hymnum dicamus tibi" in: Cod. 4101, Gloria des K. V. XV; Cod. 2643, Gloria des K. V. XV; Cod. 11764,

Gloria des K. V. IX; Cod. 14013, Gloria des K. V. XV; Cod. 17014, Gloria des K. V. XV.

6.[1]) Jesu Christe, „spiritus et alme orphanorum paraclite“ ... filius Patris „Primogenitus Marie virginis matris*)“ ... suscipe deprecationem nostram „ad Marie gloriam**)“ ... tu solus sanctus „Mariam sanctificans***)“... dominus „Mariam gubernans“ ... altissimus „Mariam coronans“. Diese Tropen sind die bekannten zu Ehren der Muttergottes.[2]). Sie finden sich in: Cod. 2543, Gloria des K. V. IX; Cod. 4101, Gloria des K. V. IX; Cod. 7919, Gloria des K. V. IX; Cod. 11764, Gloria des K. V. IX; Cod. 16523, Gloria des K. V. IX; ferner Codd. 17701, 19267, 23284, Graduale Basel 1511†) und Graduale Straßburg 1510, bei allen in Gloria des K. V. IX (bzw. in den marianischen Gloria).

7. Benedictus „marie filius“ in: Cod. 2542, Sanctus des K. V. IX; Cod. 7919, Sanctus des K. V. II; Cod. 16523, Sanctus des K. V. IX; Cod. 11763, Sanctus des K. V. IX; Cod. 19267, Sanctus des K. V. IX; Cod. 23284, Sanctus des K. V. IV und Sanctus cf. II. Teil, pag. 23; Graduale Basel 1511, Sanctus des K. V. IV und des K. V. IX; Graduale Straßburg 1510, Sanctus des K. V. IX.

8. Benedictus „marie natus“ in: Cod. 19267, Sanctus cf. II. Teil, pag. 44; Graduale Basel 1511, im tropierten Sanctus cf. II. Teil, pag. 60 und im Sanctus „de beata“: Graduale Straßburg 1510, Sanctus de beata „aliud“.

9. Benedictus „Marie filius natus“ in Cod. 19267, Sanctus, cf. II. Teil, pag. 49.

Die Codices und Messen von Stuttgatt haben, mit Ausnahme des oben erwähnten Falles (Cod. 54), solche Einschiebsel nicht.

Die genannten Interpolationen finden sich nur in Mess-Stücken für die Feste des Herrn und Muttergottesfeste. Im allgemeinen sind nur Gesänge für höhere Feste damit ausgestattet, während die Feste niederer Ordnung den alltäglichen Text aufweisen.

---

[1]) Varianten: *) Cod. 19267 hat: „filius“ (für matris). **) Cod. 16523 und Graduale Straßburg 1510 lesen: „glorias“. ***) Fehlt in Cod. 21284 ganz. †) Im Gloria „aliud de B. Maria XII lectionum“ bei Marxer, pag. 143/144.

[2]) Durch die Reform Pius V. wurden die Tropen aus der Liturgie ausgeschlossen; selbst die im Gloria der Muttergottesmessen ständig (auch in Rom) gebrauchten fanden vor der Rubrik des Missale: **Sic** dicitur Gloria in excelsis, etiam in missis beatae Mariae virginis, keine Gnade.

Am meisten ist der Text des liturgischen Glaubensbekenntnisses intakt geblieben. Mit sichtlicher Scheu hat man den festen Bau des heiligen Symbolum betrachtet und es so gelassen, wie die Kirche es verfaßt und in die Liturgie eingeordnet hat. Nur in einigen Codices ist vor den Worten „Jesum Christum" zu „dominum" ein „nostrum" eingefügt. Selbst die Handschriften von Stuttgart nehmen vereinzelt an dieser Gepflogenheit teil. Es sind: Cod. 14013, im letzten Credo, cf II. Teil, pag. 32; Cod. 23284, im letzten Credo, cf. II. Teil, pag. 21; Cod. 8567 in Credo 6; Graduale Basel 1511, dreimal, außerdem Cod. 57 in Credo 2, 3 und 8; ebenso Cod. 58 in Credo 1, 12 und 13.

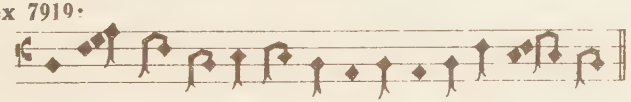
Die Missa s. Crucis (Cod. 58) hat im 6. Artikel die Einschaltung: . . . sedet ad dexteram Patris „omnipotentis". (Man vergleiche hierzu II. Teil, Credo-Kompositionen.)

Zahlreich sind die Tropen von größerer Ausdehnung. Die meisten wurden in den Analecta hymnica medii aevi bereits veröffentlicht.[1]) Da aber die Texte unserer Dokumente vielfach von der dortigen Version abweichen, die Analecta auch Tropen in Prosaform prinzipiell ausschließen, so mögen sie hier der Vollständigkeit halber abgedruckt werden, wenn möglich unter Bezugnahme auf die Fassung der Analecta; Varianten zu dieser sind kursiv gedruckt.

1. Tropen zum Kyrie.

Kyrie cum iubilo. (Analecta S. 160.)

Codex 7919.



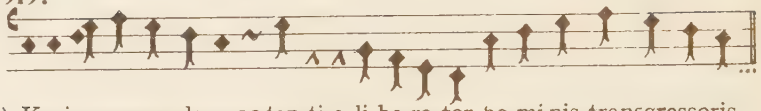
1. a) Cum iu - bi - lo iu-bi - le-mus fi - li - o Ma-ri - e. Kyrie leison.
   b) fehlt.
   c) Cum gaudio concinamus canti-cum Marie. *Christe* leyson.
2. a) fehlt.
   b) Christe nos defende precibus *Marie*. *Christe* leyson.
   c) fehlt.
3. a) Kyrie preces audi, nos exaudi *pater* optime. *Kyrie* leyson.
   b) fehlt.
   c) Kyrie precantes salva semper et rege (das übrige fehlt) *O* domine deus trine *pro Marie meritis* eleyson.

---

[1]) Analecta hymnica medii aevi, Band 47, Tropen zum Ordinarium Missae, Reisland, Leipzig, 1905.

Kyrie magne deus. (Analecta S. 158.)

Cod. 7919:



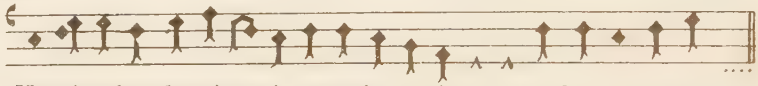
1. a) Kyri-e magne deus po ten-ti-e li-be-ra-tor ho-mi nis transgressoris mandati eleyson. b) und c) fehlen.
2. a) Christe summi patris *hostia* nostra salus et vita eleyson. b) und c) fehlen.
3. a) Kyrie *homo* natus Emanuel hoc *exaudi* quod Adam primus homo *perdidit* eleyson. b) und c) fehlen.

Denselben Tropus überliefert **Cod. 11763,** mit folgenden Varianten:

1. a) = Analecta hymnica. b) und c) fehlen.
2. a) Christe summi patris hostia *salus spes vita nostra* eleyson. b) und c) fehlen.
3. a) Kyrie homo natus Emanuel *restauravit* quod Adam primus homo perdidit eleyson.

Kyrie fons bonitatis. (Analecta S. 53.)

Cod. 7919:



1. a) Ky-ri-e fons bo-nita-tis pater in-ge-ni-te a quo bo-na cuncta procedunt eleyson. b) und c) fehlen.
2. a) Christe unice dei patris[1]) genite quem de virgine nasciturum mundo mirifice sancti predixerunt prophetae eleyson. b) und c) fehlen.
3. c) Kyrie ignis divine pectora nostra succende ut digni pariter proclamare possimus semper eleyson. a) und b) fehlen.

Ferner verzeichnet diesen Tropus **Cod. 11764** in folgender Weise:

1. a) und c), wie Anal. hym. b) fehlt.
2. a) wie Anal. hym. b) und c) fehlen.
3. a) Kyrie spiritus alme *paraclite* unius usie consistendo flans ab utroque eleyson.
   b) Kyrie *spiritus* alme[2]), pectora nostra succende, ut digni pariter proclamare possimus omnes eleyson.

Desgleichen **Cod. 17701:**

1. a) wie Anal. hym. b) und c) fehlen.
2. a) wie Anal. hym. b) und c) fehlen.
3. a) und b) fehlen.
   c) Kyrie ignis divine, pectora nostra succende, ut digni pariter *te laudare semper queamus.*

---

[1]) Unter den Worten: patris genite steht als späterer Zusatz: miserere populo tuo.

[2]) 3a und c (cf. A. H.) sind also hier in einander gearbeitet.

Kyrie sacerdos summe. (Analecta S. 161.)

Cod. 7919:

1. a) Ky ri e sacerdos summe hunc novum re spi ce sacerdo tem sollempnizantem eleyson. b) fehlt.
2. a) Christum hodie in altari cernite tali specie *ut processit sacra de virgine passum pro nobis in cruce* eleyson. b) fehlt.
3. a) Kyrie qui tibi novum elegisti sacerdotem fac *eum* hodie corpus tuum digne tractare eleyson. b) fehlt.

Desgleichen **Cod. 19267,** wie die Analecta, jedoch fehlen 1b, 2b und 3b.

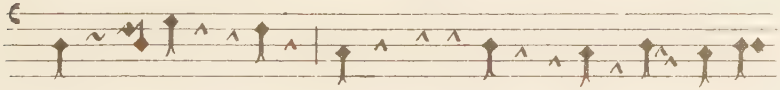
Kyrie virginitatis. (Analecta S. 62.)

Cod. 17701:

1. a) Ky ri e vir gi ni ta tis a ma tor in cli te pa ter et cre a tor Marie eleyson. b) und c) fehlen.
2. b) Christe *ave* gigas fortis gemine qui pro homine homo sine virili semine prodisti de ventre Marie eleyson. a) und c) fehlen.
3. a) Kyrie spiritus alme *nobis confer et lagire tuam gratiam qua te laudare digne queamus* eleyson. b) und c) fehlen.

Daran schließt sich:

Kyrie deus eterne. (In den Analecta nicht enthalten.)



1. a) *Ky ri e deus e ter ne nostra vota cerne paterne e ley son.*
   b) *Christe salve laudantes te pulsantes atque precantes eleyson.*
   c) *Kyrie nobis honores ac favores confer et mores eleyson.*[1])

Ebenso **Cod. 19267:**

1. a) Kyrie virginitatis amator inclite *factor* et creator Marie eleyson. b) und c) fehlen.
2. a) Christe *ave* gygas fortis gemine qui pro homine homo sine virili semine prodisti de ventre Marie eleyson. a) und c) fehlen.
3. c) Kyrie simplex et trine crismate *nos sacro* line ut *puro* carmine *laudes decantemus* Marie eleyson. a) und b) fehlen.

---

[1]) cf. Marxer l. c. S. 102, 124.

2. Tropen zum Sanctus.

Cod. 19267: Sanctus „in summis festivitatibus". (Analecta S. 369.)

1. a) O sanna Angeli et Archangeli Throni Principatusque
celi te laudant Cherubim et Seraphim
sanctus sanctus sanctus in excelsis.
1. b) Osanna Tibi laus *salus* sit Christe
benedictus sit dies iste
te laudamus nunc et perenniter
benedictus deus in excelsis.

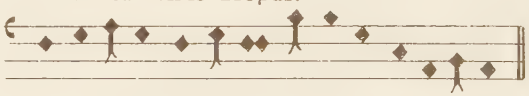
Graduale Basel 1511: Sanctus „solenne". (Analecta S. 368.)

... gloria tu a Omnes una carminantes salva Christe te laudantes
Nunc osanna nobis manna Jesu *prestatis* (!) sacra*tis* per
hec festa in excelsis.
benedictus ... o dulcedo charitatis Jesu verbum summi patris nunc
osanna proclamantes *labesontes emundatos* tandem salva
in excelsis.

Cod. 19267: Sanctus cf. II. Teil, S. 45.

Sanctus ohne Tropus.

Benedictus . . . .



o salvator ho mi nis o salus sa lu ta ris
osanna in excelsis.

---

3. Tropen zum Agnus.

Cod. 19267 (Fortsetzung des vorausgehenden Tropus, cf. II. Teil, S. 45. In den Analecta nicht enthalten):

1. Agnus dei .

Mi ——— *miserator hominis mise - ricors miseris*
miserere nobis.

2. Agnus dei ... *mi* ———— *miserator*[1]) *qui es vere Jesu Christe* *miserere* miserere nobis.
3. Agnus dei ... *do* ———— *dominator domine donator donorumque* dona nobis pacem.

Graduale Basel 1511, Agnus post Sanctus „solenne". (In den Analecta nicht enthalten.)

1. Agnus ... miserere

Deus vere nobis tere (!) *et peccata da carere nobis.*[2])

2. Agnus dei ... *forma spei salus rei*
miserator manens vere, ergo Christe misere nobis.
3. Agnus dei ... dona nobis *caritas praesta gratis*
sinum tue maiestatis atque pacem.

[1]) cf. Analecta H., Agnus Nr. 456, S. 399.
[2]) cf. Analecta, Agnus „miserator" (456), ad 1.

3. Kapitel.

Die Entwicklung des Ordinarium missae.

Eine Gepflogenheit der späteren Choralzeit ist es, die Stücke des Ordinarium missae mit besonderen Namen zu versehen. Die älteren Bücher führen solche Bezeichnungen nicht, sondern reihen Gesang an Gesang, mehr oder weniger nach der liturgischen Feier geordnet. Meist stehen zuerst die Kyrie, dann die Gloria, hierauf die Sanctus und Agnus, zuletzt in der Regel die Weisen für das Credo. Als die Zahl der Melodien sich mehrte, oder vielmehr, als das Bedürfnis einer größeren Auswahl von Kompositionen desselben Textes sich geltend machte, kam man von selbst dazu, je nach dem Charakter der Feste oder Tage eine Art Stufenleiter unter den Gesängen aufzustellen.

Die Bezeichnungen, mit denen die spätmittelalterliche Choralpraxis die sich dem Texte nach gleichbleibenden Messgesänge versah, nehmen Bezug auf den Unterschied und Rang der Feste. Auf solche Weise erhielten die meisten und gebräuchlichsten Stücke eine feste Einordnung in das Kirchenjahr. Andere führen keine besondere Bezeichnung; wieder andere werden mit „aliud" (d. i. Kyrie, Gloria etc.) vorausgehenden Stücken angereiht.

Als Titel für die Feste des Herrn (Proprium de Tempore) sind folgende Bezeichnungen gebraucht:

I. „in summis", in summis festivitatibus", „in summis festis", „in festis summis", „in kappis"[1]), „ad summum festivale", „in praecipuis festivitatibus", „in festis celebribus et solemnibus octavis", „solemne aliud", „ad summum festum", „solemne", „solemne et festivale"

Weiter: „in submaximis", „solemne minus", „solemne mediocre", „in mediocribus", „in mediis festivitatibus".

---

[1]) Die so bezeichneten Stücke wurden vermutlich gebraucht, wenn die Cappa magna getragen wurde.

II. Ebenso: „in duplicibus“, „in duplici festo“, „in festis totum duplicibus“, „in totum duplicabilibus et duplicatis“, „in minoribus“, „ad maiores missas feria carente et in feriis trium lectionum“, „in festis minoribus“, „totum duplex“.

III. „In festis semiduplicibus“, „in semiduplicibus“, „in festis trium lectionum“, „trium“ oder „in tribus“, „in quinque“, „novem vel celebre“, „in vigilia“

Die Gesangsstücke für die Sonntage sind folgendermaßen benannt:

IV. „in dominicis“, „dominicale et in plenis officiis“, „dominicaliter“, „dominicale maius“, „maius dominicale“, „dominicis et festis“, „dominicaliter, quando Gloria in excelsis cantatur“. „Minus dominicale“, „dominicis et feriis“, „dominicis et festis simplicibus“, „in minus matutinalibus“, „in minus matutinalibus et intra octavas“.

V. Außerdem begegnen Bezeichnungen der Stücke nach dem Namen der Feste und Festzeiten, z. B. „In nativitate (in Galli cantu)“, „in adventu“, „in festo corporis Christi (et per Octavam)“ und andere.

Als Kyrie solemnes z. B. werden mit Vorzug jene bezeichnet, welche noch heute (im K. V.) für die höheren Feste in dem Ritus duplex I^ae^ und II^ae^ classis gebraucht werden; also die Kyrie der Missa II, (III) und IV des K. V. Einige Mss. gebrauchen auch die Missa V, andere die Ostermesse (I) und Missa XI; öfter auch die Missa XIV für diese Feste. Mit „in duplicibus“, „solemne mediocre“, „in mediocribus“ etc. sind gewöhnlich die Kyrie XIV und XII bezeichnet, aber auch die solemnes, Kyrie IV, sogar II. Im allgemeinen kann man beobachten, daß reicher gebaute Mess-Stücke für Feste höherer Solemnität bestimmt werden; Stücke von geringerem melodischem Reichtum für weniger hohe Feste. Als Kriterium für die Zuweisung eines Gesanges an eine höhere oder tiefere liturgische Ordnung galt demnach in der Regel das größere oder geringere Maß von melodischer Kunst, in dem die Singweise auftrat. Man war von der richtigen Vorstellung geleitet, daß für hohe Feste ein größerer künstlerischer Aufwand zweckdienlich sei, als für geringere.

Eigene Stücke hatten die Muttergottesfeste, und zwar wurden sie nach dem Grade ihrer Feierlichkeit in höhere und niedrigere unterschieden und demgemäß bezeichnet:

VI. „de beata virgine maius", „de beata virgine in summo festo", „de commemoratione beatae Mariae virginis", „aliud de beata Maria virgine", „de beata virgine minus".

Es handelt sich hier um die Stücke, die noch im K. V. für die Missa de B. M. V. festgelegt sind.

VII. Die Feste der Heiligen: Apostel, Bekenner, Martyrer, Jungfrauen, und die für sie bestimmten Gesänge (Kyrie, Sanctus, etc.), sind in den meisten Handschriften mit: ‚de apostolis', ‚de confessoribus', ‚de martiribus', ‚de virginibus' bezeichnet. Es ist offenbar, daß diese Titel dem Commune Sanctorum nachgebildet sind, wie es sich seit dem zwölften Jahrhunderte in den liturgischen Büchern einbürgerte. Wir finden als Kyrie „de apostolis" unter fünf Fällen viermal das Kyrie XIV des K. V. [in Cod. 7919 „de evangelistis" (= K. V. XII genannt)], einmal das Kyrie II, welches sonst als solemne Weise aufgeführt ist. Als Martyrer-Kyrie („de martyribus") figuriert regelmäßig das Kyrie „Orbis factor" (K. V. XI). Als Kyrie „de virginibus" ist das Kyrie „Firmator sancte" bezeichnet, (im K. V. unter den Gesängen ad libitum VIII); auch hier ist einmal (im Cod. 16523) für ein Jungfrauenfest das Kyrie „Orbis factor" (K. V. XI) genommen. Ein sehr schönes, echt traditionelles Kyrie war das in der ganzen deutschen Choraltradition heimische „de confessoribus"; nur einmal ist mir eine andere Komposition unter dieser Benennung begegnet, nämlich in Cod. 2643 das Kyrie: Pater cuncta (= K. V. XII).

Zusammenfassend kann man sagen, daß die spätmittelalterlichen deutschen Choralbücher das Kyrie „Jesu redemptor" (K. V. XIV) als dasjenige der Apostel, das Kyrie „Orbis factor" (K. V. XI) als dasjenige der Martyrer, das Kyrie „Firmator sancte" (K. V. ad lib. VIII) als dasjenige der Jungfrauen überliefern. Das Kyrie der Bekenner, „de confessoribus", steht nicht im K. V., ist aber in Wagner's Kyriale nach den deutschen Hss. (Graz 1904, 3. Messe) veröffentlicht. Es sei hervorgehoben, daß diese Stücke sich fast in der gesamten deutschen Überlieferung wiederfinden.

Mit einer neuen Bezeichnung für Messen machen uns die Stuttgarter Handschriften bekannt. Sie führen teilweise Titel, welche die liturgische Qualität bezeichnen, so Codex 54: „Missa totum duplex", „missa simplex", aber auch, und zwar zum größeren Teile, charakteristische Namen, wie im gleichen Ms., (Cod. 54): „Missa Hispanica", „Missa Carolina", „Missa Josephina".

Diese Bezeichnung begegnet uns dann auch für die Messen mensuralen Charakters in Cod. 57 und 58 (Stuttgart): „Missa Meinradina", „Missa S. Capistrani", „Missa Bohemica seu Bolsanensis", „Missa Italica", „Missa S. Spiritus R. P. Bernardi ord. min. Pragae". Diese Namen beziehen sich offenbar auf ihre Herkunft und auf den Heiligen, für dessen Fest sie komponiert wurden.

Es war ein bedeutsamer Fortschritt, als man die einzelnen Mess-Stücke aus ihrer ursprünglichen Isolierung löste und allmählich zu Gruppen zusammenschloß. Das Credo nahm auch da sehr lange noch eine Sonderstellung ein, schon wegen der geringen Zahl seiner Singweisen.

Die Alten kannten ein geschlossenes Ordinarium missae nicht, weil seine Bestandteile nicht von Anfang an in der Liturgie nebeneinander existierten. Sie wurden erst nacheinander, manche erst spät in die römische Messe eingeführt.[1]) So erklärt sich die systemlose Aufeinanderfolge der Gesangsstücke in den älteren Handschriften. Nur insofern stimmen sie überein, als die einzelnen Teile und Gattungen von Gesängen meist ihrer liturgischen Qualität nach aufeinanderfolgen.

Vorerst ist zu bemerken, daß im Verhältnis zu der großen Zahl der kirchlichen Feste noch in der uns beschäftigenden Zeit, also seit dem XII. Jahrhundert, das zur Verfügung stehende Material von Gesängen ziemlich gering war. Die meisten Stücke enthält Cod. 4101, aus dem Jahre 1497; nämlich Kyrie von a bis s (d. i. 18), Gloria 6, Credo 1, Sanctus (-Benedictus) von a bis n, (13), Agnus von a bis o (14). Alle anderen Hss. weisen einen geringeren Besitzstand auf.

Die Handschriften der ältesten Zeit enthalten über derlei Dinge überhaupt keinen Aufschluß. Sie beschränken sich auf die Sache, fixieren die bloße Melodie, ohne Angaben ritueller oder musikalischer Art. Von einer weitergreifenden Zusammenstellung war noch keine Rede.

Zu den ältesten Gesängen der lateinischen Messe gehört das Kyrie eleyson. Daher finden wir die Kyrie-Melodien in fast allen Choralhandschriften in größerer Anzahl vor als die übrigen Meßgesänge. So erklärt sich auch, weshalb die Choralbücher, auch die spätmittelalterlichen deutschen, die ersten zwei, drei

[1]) Wagner, Einführung, I, S. 75 ff.

oder vier Kyrie unmittelbar hintereinander aufzeichnen, erst dann folgen die Kyrie mit den zugehörigen Gloriagesängen.

Eine Anzahl Bücher hat die Reihe der Stücke so eingerichtet, daß je eine Kyrie- und Gloria-Melodie zusammenstehen. Dies ist der Fall in Codd. 2643, 2542, 7010, 16523 (19267), 11763, 23284, 17801 und noch im Graduale Straßburg 1510. Beliebt war auch der Gebrauch, je nach dem Kyrie das mit ihm verbundene Gloria bloß durch die Intonation anzudeuten; in diesem Falle folgen nach der Aufzeichnung der sämtlichen Kyrie die betreffenden Gloria ebenfalls hintereinander, wie wir in den Codices 14013, 16523, 17014, 17801, 11764 und noch im Graduale Basel 1511 es sehen.

Was die Sanctus und Agnus angeht, so sind sie oft so aneinandergereiht, daß alle Sanctus und nachher die Agnus für sich stehen. Das ist die ursprüngliche Ordnung. Es begegnet uns aber auch je ein Sanctus und Agnus verbunden. Die Codd. 2542 — (Cod. 2643 ist defekt und hat die Gesänge vom Sanctus an nicht mehr) — 11764, 11763, 14013, 17701, 16523, 14083 am Schlusse, 19267, 23284, sowie die Gradualien Basel 1511 und Straßburg 1510 lassen die zusammenpassenden Sanctus und Agnus je unmittelbar aufeinanderfolgen, während die Codd. 7919, 4101 und 17801 auch die Agnus für sich zusammengruppieren, also die älteste Ordnung weiterführen. Die Codd. 7919, 11764 und 17801 stellen auch die Ite missa est (mit und ohne Tropen) zusammen. Eigentlich numeriert hat seinen Inhalt nur Cod. 4101, der die Kyrie, Sanctus und Agnus alphabetisch aufzählt (cf. I. Teil, pag. 29; II. Teil, pag. 24ff.).

Eine jüngere Praxis vertreten die Codd. 2901, 2931 32, 17014, 17025, 23287, 14083 und 13125, und Cod. 14013. Sie haben die noch heute gültige Aufeinanderfolge von Kyrie—Gloria—Sanctus—Agnus, so daß alle zu einer Messe benötigten Gesänge hintereinander stehen. Cod. 2931 hat, was in der älteren Zeit fast nie zutrifft, selbst das Credo (= K. V. I) an seinem Platze, d. i. zwischen Gloria und Sanctus. Auch Cod. 2932 (der jedenfalls gleicher Herkunft ist), hat nach Kyrie und Gloria (= K. V. IV) dasselbe Credo gesetzt. Alle übrigen Hss. verhalten sich in der Einfügung des Credo anders; bald steht es hinter allen Messgesängen, bald vor ihnen, oft eben da, wo gerade unbeschriebene Blätter waren. Auffallend ist, daß die Hss. mit dieser jüngeren Anordnung fast alle in Quadratschrift notiert sind. Nur Cod.

14013 aus dem XIII. Jahrhundert hat die gotische Notenschrift. Vielleicht hat seinem Schreiber eine in romanischer Notation gezeichnete Vorlage gedient. Diese Tatsachen lassen wohl die Vermutung zu, daß die Zusammenstellung der fünf Stücke für je ein Ordinarium in den romanischen Ländern vorgenommen wurde und von dort aus in die deutschenden Gegenden drang.[1]) Umgekehrt halten die Handschriften gotischer Notation, also deutschen Ursprunges, am längsten an der ursprünglichen Ordnung der Mess-Stücke fest.

Untersucht man, ob die zusammengerückten Stücke in irgendwelchem Verhältnis musikalischer Art zueinander stehen, so ist zu sagen, daß ein solches erst bei den späteren Melodien zutage tritt. Im ersten Stadium der Entwicklung des Ordinarium sind die einzelnen Stücke meist selbständig und für sich gedacht, so daß also das Agnus z. B. in keiner Beziehung zum Kyrie oder Gloria steht, diese wieder in keiner Beziehung zum Sanctus usw. So besteht zwischen den ältesten Sanctus- und den ältesten Agnusmelodien (wie sie noch heute in der Totenmesse und in der Simplexmesse vorliegen), kein musikalischer Zusammenhang. Später aber machte sich das Streben bemerkbar, hintereinander gebrauchte Stücke durch gleiche Tonart und thematisches Material aneinanderzuketten.

---

[1]) Einige Codices notieren zuweilen zwei, drei Kyrie so, als gehörten sie zu einem einzigen Stücke zusammen. Eine Konfusion war damals unmöglich; auch noch heute ist sie bei einiger Kenntnis des gregorianischen Melodienschatzes so gut wie ausgeschlossen. So beginnt Cod. 11764 die Partie der Messgesänge mit dem Osterkyrie (= K. V. I); es hat die vier für diese Singweise üblichen Melodien, ein Kyrie, ein Christe, zwei Kyrie. Unmittelbar aber an das letzte Kyrie schließt sich das Kyrie „Jesu redemptor" (K. V. XIV), ohne jeden weiteren Vermerk, ohne Zwischenraum oder besondere Bezeichnung. Erst dann folgt, aber bloß in seiner Intonation, das Gloria (= Gloria der Missa IV des K. V.). Dasselbe geschieht in Cod. 7919. Hier beginnt die Partie der Mess-Stücke mit Kyrie und Gloria de beata. Ihnen folgt (fol. 140 des Ms.) — als neues Stück „in summis festivitatibus" — das Kyrie V (Kyriale vat. K. magnae Deus) mit drei Anrufungen (Kyrie — Christe — Kyrie), unmittelbar daran reiht sich das Kyrie II, dem noch ein drittes, das Kyrie IV angeschlossen ist. Während aber dieses letztere vollständig ist, fehlt bei dem mittleren (II — K. fons bonitatis) die dritte (bezw. zweite Kyrie-)Anrufung. Ebenso sind die tropierten Kyrie „cum iubilo", „Kyrie fons bonitatis" und „Kyrie sacerdos summe" fortlaufend verzeichnet, nur dem zweiten ist die Qualität „in duplici festo" (zwischen den Zeilen!) übergeschrieben.

Vorerst waren es nur Sanctus- und Agnus-Gesänge, welche in dieser Weise komponiert und verbunden wurden, cf. Cod. 19267, Sanctus „in summis festivitatibus“ (fol. 198) und die folgenden; ebenso den auch dem XV. Jahrh. angehörigen Codex 4101 (cf. Sanctus c und Agnus c; Sanctus h und Agnus i usw.) und Cod. 11764 (cf. Schlußpartie, II. Teil, pag. 9ff.) aus dem XIV. Jahrh., außerdem eine große Zahl von Beispielen in den übrigen Manuskripten.

Wie die Entwicklung nun weiterschreitet, dafür bietet das schon erwähnte Kyrie „de confessoribus“ ein ebenso interessantes wie lehrreiches Beispiel. Es ist diesseits der Alpen vielleicht keine Komposition so häufig und so übereinstimmend überliefert als diese der besseren deutschen Choralpflege angehörige Melodie[1]). Es gilt aber noch Sanctus- und Agnus-Stücke, die in Tonalität, melodischer Bewegung und Struktur diesem Kyrie durchaus nahestehen, so daß man von selbst dazu kam, diese technisch gleichgearteten Teile zusammenzustellen. In Cod. 14013 (XV. saec.) ist dies geschehen, Kyrie, Sanctus mit Benedictus und Agnus stehen hintereinander (fol. 45.).[2]) Unsere Beilagen enthalten noch andere, stilistisch gleiche Stücke, die zusammen eine fast vollständige Missa ergäben. So wäre Kyrie q in Cod. 4101 (II. Teil, pag. 27) (= Kyrie „orbis factor“, weicht aber sehr von der alten Fassung ab, deshalb in die Beilagen aufgenommen), mit Sanctus und Agnus in Cod. 2542 (fol. 132) eine Missa „de martiribus“. Für sie existiert auch das Gloria (in derselben Hs. [4101], Gloria zu Kyrie h [fol. 172], cf. II. Teil, pag. 24), wohl der einzige Fall, der, außer der Missa „de confessoribus“, bisher bekannt geworden. Schon im XIII. Jahrh. kann man beobachten, daß einem Sanctus (= Sanctus II des K. V.) der Agnustext übergeschrieben ist, in der Weise, daß der Zuhörer an eine thematische Bearbeitung der Stücke glaubt; vgl. Cod. 7919, fol. 146. In Cod. 11763 (XV. saec.), ferner ist demselben Sanctus II des Kyriale vaticanum das Agnus nachgebildet. Dasselbe geschieht in Cod. 19267, cf. fol. 203 und 207v (Sanctus-Agnus XII), sowie Cod. 16524, cf. fol. 296. Hier hat eine be-

[1]) Sie hätte eine Aufnahme in das Kyriale vaticanum wohl verdient.

[2]) Natürlich befinden sich diese Mess-Stücke auch in anderen Hss. (Codd. 7919, 16523, 17801 u. a.). Sie sind veröffentlicht in Wagners Kyriale (Graz 1904) als Missa III, pag. 13 seqq.

stimmte Weise, sei es eine alte (wie das Sanctus II), oder eine jüngere (wie das Kyrie „de confessoribus" oder „de martiribus"), anderen Stücken als melodische Vorlage gedient hat. Beispiele, wie das aus Cod. 7919 erwähnte, mögen hierzu anleitend gewirkt haben. Ohne Zweifel stehen wir hier am Ausgange der musikalischen Missa, die seit dem XV. Jahrhunderte zu einer organischen, einheitlichen Form ausgestaltet wurde.

Noch lange aber erweitern die deutschen Codices älterer Zeit das Ordinarium in der Weise, daß sie die neueren Stücke erst nach und nach dem überlieferten alten Bestande hinzufügen, und ein eigentliches „Ordinarium", d. h. eine Missa im zyklischen Sinne als Einheit der fünf Mess-Stücke nach Tonart und Thema kennen sie vorläufig nicht. Erst späterhin wurden nicht nur einzelne Stücke, etwa Sanctus und Agnus, sondern sämtliche fünf Stücke in einem einheitlichen Stile komponiert, und während die Bezeichnungen: „de apostolis", „de martiribus", „de virginibus" etc. einer Übergangsstufe angehören, stellen die Bezeichnungen der fünf Mess-Stücke mit speziellen Namen, wie „Missa Carolina", „Missa Josephina", „Missa s. Crucis" den vollen Ausbau der Neuerung dar. Die Summe der fünf Stücke, die also zusammengehörten, nannte man Missa. In dieser Form tritt sie in den dem XVIII. Jahrh. angehörigen württembergischen Choralhandschriften auf. Sie gebrauchen auch den Ausdruck: Missa. Im XVII. Jahrh. war die Missa als musikalische Einheit etwas so gewöhnliches und allgemeines, daß alle um diese Zeit, auch in Frankreich (vgl. die Messen des Dumont u. a.). komponierten einstimmigen Mess-Stücke dieser Norm folgen. Als ältestes Beispiel der zyklischen choralischen Missa wird wohl die Missa zu gelten haben, die in Cod. 54 (Stuttgart) „Missa Hispanica" heißt und auch in außerdeutschen Dokumenten schon im XV. Jahrh. überliefert ist. Sie ist als die „Missa de angelis", des Kyriale vaticanum VIII, anzusehen, ähnelt aber hier mehr der Fassung der Medicaea.

Es ist ein Verdienst der französischen Forschung, der Geschichte dieser Missa in den letzten Jahren nachgegangen zu sein. Lange Zeit kannte man die Weise nur aus Büchern des XVI. Jahrh., bis Gastoué (Revue de chant grégorien 13e année, pag. 181) in einem dem XV. Jahrh. angehörigen und für die Kathedrale von Rouen geschriebenen Graduale ein Kyrie fand mit dem Titel: „de angelis". Ein anderes Ms. (904) aus der zweiten Hälfte des XIII. Jahrh. enthält am Schlusse unter den Mess-Stücken, die im aus-

gehenden XVI. Jahrh. hinzugefügt wurden, an zweiter Stelle ein Kyrie „de angelis". Des weiteren zeigt Grospellier (Revue du chant grégorien, 13e année, pag. 88 sqq.), daß die Singweise des Kyrie „de angelis" keine andere ist als die des Alleluia „Ante thronum" des Graduale von Lyon vom Jahre 1530. Er glaubt, daß sie einem franziskanischen Prosarium des XIV. Jahrh. entlehnt sei. Beide Gelehrte kommen also darin überein, daß die Weise noch dem XIV. Jahrh. angehört. Weiter entdeckte Grospellier in der Bibliothek Ginon (des Pfarrers von St. Joseph zu Grenoble), ein Gesangbuch der Franziskaner aus dem Jahre 1402 mit zweistimmigen Gesängen (zumeist Kyrie und Gloria), darunter das „Tota pulchra es" der Franziskaner, dessen Melodie mit derjenigen der Engelmesse sicher in Beziehung steht.

Wie unsere Messe zur Bezeichnung „Missa Hispanica" kommt, ist durch Dom Pothier (Revue du chant grégorien, 13e année, pag. 113) aufgeklärt worden. Er fand das Kyrie, Gloria und Sanctus der „Missa de angelis" auch in einem Graduale einer zur Kathedrale von Toledo gehörigen Kapelle mozarabischer Liturgie. Damit ist die verhältnismäßig frühe Existenz dieser Messe dies- und jenseits der Alpen und Pyrenäen erwiesen, und es liegt der Schluß nahe, daß sie von Spanien aus in die nördlich gelegenen Länder gebracht und daher als „Missa Hispanica" bezeichnet wurde. Sie erscheint also zunächst in Dokumenten romanischer Herkunft mit dem Ende des XIII. Jahrh. Es ist bereits bemerkt worden, daß sie die erste choralische Missa im modernen Sinne ist, mit gleicher Tonart und gleichem melodischem Materiale in den fünf Stücken. In den neuesten Büchern heißt sie „Missa de angelis" (K. V. Missa VIII). Wie sehr sie geschätzt war, beweist der Umstand, daß das Kyrie auch tropiert wurde[1]), und noch heute gehört sie zu den beliebtesten Messen des Ordinarium missae.

[1]) Diesen sehr schönen Tropus hat Dom Pothier mitgeteilt in der „Revue du chant grégorien", 1905, pag. 81 ff.)

4. Kapitel.

Zur Choralnotenschrift des ausgehenden Mittelalters und der Neuzeit.

Die Notation der Choralbücher seit dem XIV. Jahrh. ist neuerdings namentlich durch Wagner[1]) und Molitor[2]) im Zusammenhange dargestellt worden. Die mir vorliegenden Dokumente bestätigen durchaus die Untersuchungen der genannten Gelehrten.

Wie einleitend bemerkt, verwenden sie alle das Liniensystem[3]), die Handschriften mit lateinischen (Quadrat-) Noten, wie diejenigen mit gotischen.

Quadratschrift haben die Codd. 2901, 2931/32, 17014, 17025, 17801, 23287 und Cod. 54; alle übrigen die gotische.

Meist stehen die Neumen auf vier Linien. Nur zuweilen kommt eine fünfte hinzu, namentlich bei späteren Einträgen. Stellenweise verwenden die Notatoren Hilfslinien, die aber wieder fallen gelassen sind, sobald man ihrer nicht mehr bedurfte. Nur Cod. 11764 und die ältere Partie des Cod. 23284 hat durchweg fünf Linien, ersterer in der Praefation am Schlusse der Meßgesänge vorübergehend sogar sechs. Außerdem sind die beiden Codd. 57 und 58 mit einem System von fünf Linien ausgestattet.

Das Fünfliniensystem ist offenbar nicht auf choralischem Boden entstanden, sondern, wie man auch in Hss. französischen und italienischen Ursprunges feststellen kann, aus der Mensuralmusik herübergenommen, die sich von Anfang an desselben bedient hat. Es steht in der Reihe derjenigen Einflüsse, welche die mehrstimmige Musik auf den einstimmigen Choral ausgeübt hat.

---

[1]) Neumenkunde, Freiburg-Schweiz, 1905.

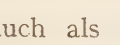
[2]) Deutsche Choralwiegendrucke. Regensburg, 1904.

[3]) Neumen ohne Linien gebrauchen die Codd. 14083 (saec. XI./XII.) aus St. Emmeram in Regensburg und 13125 (saec. XII.).

Die Farbe der Linien ist bald rot, so in Codd. 2931, 2932, 17014, 17701, 17801, im jüngeren Teile des Cod. 23284, sowie in Codd. 57 und 58, bald schwarz, wie in Codd. 7919, 11764, 54, 8567 etc. Es herrscht also hierin keine Einheitlichkeit; in der späteren Zeit aber, etwa vom XVI. Jahrh. an, sind die schwarzen Linien in den allgemeinen Gebrauch übergegangen. Unter den Schlüsseln wiegt der Ut-Schlüssel vor, der den früher gebräuchlicheren Fa-Schlüssel vielfach verdrängte, doch ist in vielen Stücken neben dem Ut-, auch der Fa-Schlüssel gebraucht (oder durch den Punkt ersetzt, wie bei Cod. 11764, 7919 etc.), oder aber er steht allein, wie in einigen Credo des Cod. 8567. Häufig ist der Wechsel von Ut- und Fa-Schlüssel, sogar innerhalb desselben Stückes (cf. Gloria XV in Cod. 11763; Gloria I in Cod. 11764 etc.), wie überhaupt Schlüsselversetzungen unnötig oft sich wiederholen.

Die Form der Noten ist in den Hss. mit **quadratischen Zeichen** diejenige, welche sich seit dem XII. Jahrh. in den Ländern romanischer Zunge herausgebildet hat. Einzelnote für syllabische Melodik ist die *Virga* und das *Punctum*, wobei, wie allgemein ausgangs des Mittelalters, eine Unterscheidung beider nicht mehr vorgenommen ist (cf. Cod. 7919). Durch die Erfindung des Liniensystems war ja die melodische Unterscheidung beider Zeichen hinfällig geworden. Oft gehen beide Zeichen geradezu ineinander über, d. h., oft ist der Strich der Virga so klein geraten, daß die Figur wie ein Punctum mit rechts angehängtem Strichlein aussieht (z. B. Cod. 17014, Fol. 151ff.).

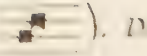
Von den Gruppenzeichen erscheint der *Podatus* in der traditionellen lateinischen Form mit zwei übereinanderstehenden Puncta ( ). Nur Cod. 17801, aus dem XVI. Jahrh. (1533), hat die Form mit nebeneinanderstehenden Puncta, wovon das zweite bald mit, bald ohne Cauda erscheint ( ). Die *Flexa* hat außer ihrer gewöhnlichen Form die Form der Obliqua ( ), so in Cod. 17025 am Schlusse (Requiem), der dem XIV. Jahrh. angehört, aber auch die caudalose Form ( ), wie in Cod. 17801, die der erwähnten Variante des Pes entspricht. Der *Torculus* hat seine traditionelle Form ohne Ausnahme beibehalten, drei Puncta, von denen das mittlere höher steht; da-

gegen erscheint der *Porrectus* sowohl in seiner traditionellen Gestalt ( ), aber auch als Flexa mit Punctum ( Cod. 17801), in dieser Form auch ohne Cauda bei der ersten Note (in Cod. 17801) und schließlich in derselben Hs. als Podatus mit vorgesetzter Virga ( ). Allerdings sind die letzten beiden Formen seltener und nur in einer jüngeren Hs. verwendet (vgl. die Formen des Podatus). *Scandicus und Salicus* erscheinen in herkömmlicher Form als Podatus und (höher stehende) Virga oder Punctum mit Podatus ( ); für den Scandicus kommt aber auch die Form Podatus mit Punctum vor (Cod. 2931, a. 1478). Ebenso hat der *Climacus* seine Gestalt, Virga mit abwärts steigenden Puncta, (meist zwei bis vier), allein, wie auch in den Zusammensetzungen und Erweiterungen, die gerade für dieses Zeichen so häufig sind:

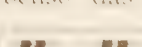
Nach den Forschungen Wagners[1]) hat die Annahme des Liniensystems die melodische Linie der Choralweise vergröbert und namentlich in den lateinischen Gesangbüchern den Schwund mancher Zierneumen zur Folge gehabt, wie des Trigon und anderer. Am längsten erhielten sich die liqueszierenden Zeichen. Wie unsere Hss. dartun, sind aber dafür seit dem XIV. Jahrh. die Zeichen der mensuralen Plica eingetreten. So hat Cod. 2901 (a. 1339) den *Cephalicus* in der Form der mensuralen Plica descendens: , auch Cod. 17014 (XIV. Jahrh.) hat diese Virga liquescens. Der *Epiphonus* (liqueszierende Form des Pes), erscheint als Plica ascendens: ( ), auch hier unter dem Einflusse der mensuralen Notierung. Häufig ist er in Codd. 23287 und 17025 (beide aus dem XIV. Jahrh.), andere Hss. haben den Epiphonus nicht mehr, so Codd. 2901 und 17801.

Dementsprechend sind die liqueszierenden Formen der anderen Neumen gebildet, *der Pes liquescens* = tieferes Punctum

[1]) Neumenkunde, S. 27, 35, seq.

— Plica descendens (). *Der liquescierende Flexa* begegnet als plicierte Obliqua ( . Requiem des Cod 17025): die liquescierenden Formen der anderen Zeichen (Torculus, Porrectus) sind durch Zusammensetzungen mit der Virga liquescens gebildet. Ganz verschwunden ist der Climacus liquescens (Ancus, oder Sinuosus).

Der Gebrauch der Liquescenz, d. i. der liquescierenden Zeichen, ist also gegen früher zurückgegangen. Es ist nicht jede Liquescenz verzeichnet, manche Codices gebrauchen sie mehr als andere; am meisten und regelmäßigsten die Hss. 2001, 2031/32 und 17014 (saec. XIV und XV), auch die Hss. 17025 und 2[illegible]8 (beide saec. XIV) erscheinen in dieser Hinsicht traditionneller, während 17801 (XVI. Jahrh.) die liquescierenden Formen ganz ausgeschaltet hat.

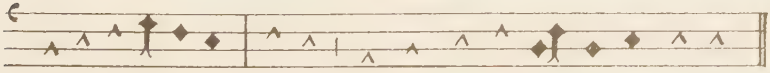
Der Oriscus ist zu einem quadratischen Punctum erstarrt (usw.), ebenso das Trigon zu einer Verbindung quadratischer Punkte (). *Der Quilisma* wurde wohl am meisten durch das Aufkommen der Quadratschrift in Mitleidenschaft gezogen. Schon vom XII. Jahrh. an ist es aus den lateinischen Handschriften verschwunden, oder vielmehr, es wurde nicht in seiner ursprünglichen Form und Bedeutung geschrieben. In den meisten Fällen tritt es als gewöhnliche Note auf. Das beweist naturgemäß eine Änderung in der Ausführung. *Der Pressus* zeigt sich ebenfalls ausschließlich als eine Nebeneinanderstellung von Quadraten und Virgen, und zwar in den mannigfachsten Verbindungen, als: Podatus + Flexa; Scandicus postbipunctis + Flexa; Podatus mit Virga + Porrectus posttripunctis; Scandicus + Flexa; Podatus + Climacus; Flexa (mit vorausgehendem Punctum) als Trigon + Flexa; Torculus + Flexa; Scandicus + Climacus.

Die Hss. mit **gotischen Notenformen** offenbaren einen zu den lateinischen vielfach gegensätzlichen Charakter. Der Schriftzug ist hier, namentlich seit dem XIV. Jahrh., etwas dick und klobig, und gewisse Zeichenformen, z. B. die Flexa in der runden Form, zuweilen auch die Virga, entstellen die dekorative Wirkung der

an sich nicht unschönen Schrift. In einzelnen Hss. gehen z. B. die Caudae der Virgen das ganze Liniensystem hindurch und manche Zeichen sind so stark, daß man die Melodien stellenweise auch von der Rückseite des Blattes ablesen kann (so in Cod. 16523 an vielen Stellen).

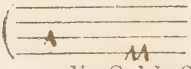
Das gebräuchlichste Zeichen ist in der älteren Zeit die *Virga*. Meist wird sie als Einzelzeichen verwendet, so besonders in Cod. 7919, auch in Cod. 11764 noch vorwiegend, zumal in ganz syllabischen Partien. Die dem XV. Jahrh. angehörigen Mss. führen auch das *Punctum* ein, welches in der gotischen Schrift die Form der Rhombe hat, und wechseln mit dem Gebrauche beider Zeichen ab, doch so, daß in der Regel die Einzelvirga die Spitzen, das Einzelpunctum die Tiefen der melodischen Bewegung einnimmt. Die Codd. 2542 und 2643 begünstigen bereits das Punctum — die Messgesänge dieser Hss. sind später in die Bücher eingeschrieben worden, cf. I. Teil, S. 9, Nr. 1 und 2 — und verdrängen die alleinstehende Virga. Zumal in den jüngeren Notierungen finden wir die Virga durch das Punctum ersetzt, aber auch in den älteren Stücken, die in jüngere Hss. eingetragen sind. So herrscht das Punctum als Einzelzeichen im Kyrie „Magnae deus potentiae" des Cod. 11763. Der Entwicklungsgang von der Herrschaft der Virga in syllabischen Aufzeichnungen bis zu ihrer Verdrängung durch das Punctum läßt sich leicht an der Hand der Codd. 7919 und 11764, 14013, 17701, 19267, 23284, 16523, (Graduale Basel 1511) und, wie wir sahen, Codd. 2542 sowie 2643 verfolgen. Die folgenden Beispiele zeigen die Wandlung fast schrittweise:

Cod. 2643, Gloria, fol. 118; (saec. XII., Messenpartie vielleicht XV. Jahrh.)



Cod. 19267, tropiertes Sanctus, cf. II. Teil, S. 40 (XV. saec.):

Cod. 16523, Gloria bei Marxer, S. 140 (a. 1589):

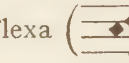
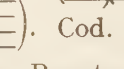
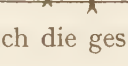
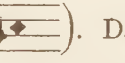
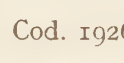
Im letzten Beispiele ist als Einzelzeichen schon das Punctum gesetzt. Die Notenschreiber waren also auf die äußerste Konsequenz, die das Liniensystem mit sich brachte, gekommen, da ja die Linie die Tonhöhe absolut bestimmte und die alte Funktion der Virga überflüssig machte. In Bezug auf seine äußere Form ist zu sagen, daß wohl kein Zeichen mit solcher Flüchtigkeit behandelt worden ist als das Punctum, die Rhombe. Oft, besonders bei den später in die Handschriften eingetragenen Stücken ist sie nur mehr ein kräftig schräg abwärts geführter Federzug, mit leichtem Vor- oder Nachstrich () (Cod. 17701, Stücke nach den Vesperpsalmen, ebenso die Schlußpartie der Hs. 11763).

Sehr verschieden ist die Zeichnung des *Podatus*. Die gewöhnlichste ist jene mit Virga und links vorgesetztem Punctum. Oft ist es mehr Zufall, wenn das Punctum an die Cauda der Virga angelegt erscheint, durchaus nicht Absicht oder Regel ( ) Eine zweite Form besteht aus zwei übereinandergesetzten Punkten ( ), z. B. in Cod. 7919, Kyrie II; Cod. 4101, Gloria zu Kyrie h und Gloria zu Kyrie o; oder aus zwei Virgen, von denen die letztere höher steht, z. B. Cod. 11764, Sanctus fol. 230^{v} (cf. II. Teil, S. 6) ( ). Die gedruckten Gradualien schreiben den Podatus (wie auch schon Handschriften des XV. und XVI. Jahrh. vielfach als Virga mit vorne an die Cauda angeschlossenem Querbalken[1]), der um so tiefer liegt, je größer das Intervall der beiden Töne ist ( ). Cod. 7919 hat an einer Stelle (Kyrie IX) noch eine regelrechte Neume in der alten Form, den

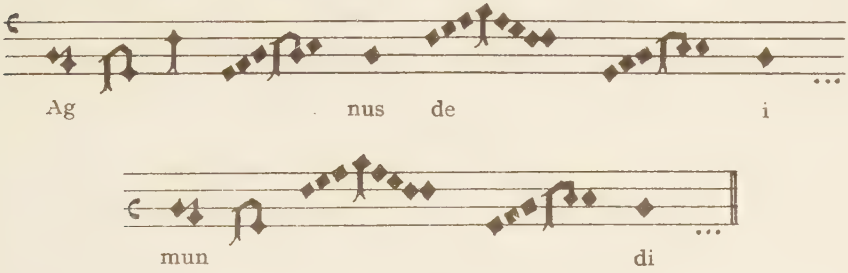
[1]) cf. Molitor, Choralwiegendrucke, S. 14.

Pes quassus ( ); offenbar war hier der Notator in Verlegenheit, wie er das Zeichen graphisch wiedergeben sollte. Die *Flexa* hat durchweg eine doppelte Form, die runde oder Hufeisenform, entstanden durch Umlegen der zweiten Virga und durch Verbindung beider mittels eines kräftigen Bogens, und die eckige, aus Punctum ⊦ Virga bestehende, welch letztere immer umgelegt und bei kleineren Intervallabständen oben wie abgeschnitten erscheint (runde, eckige Flexae). Beide Formen sind konsequente Weiterführungen der alten Neumenformen der runden und eckigen Flexa. Die letztere hat im Laufe der Zeit einige Modifikationen an sich erfahren. Sie wurde manchmal in zwei absteigenden Rhomben geschrieben (Cod. 16523, Gloria „de virginibus"; Cod. 19267, Agnus II. Teil, S. 47). Vereinzelt kommt auch die Flexa als Virga ⊦ tiefer stehendes Punctum vor (Cod. 19267, Sanctus II. Teil, S. 45) in Cod. 7919 sogar als Virga ⊦ tiefer stehende Virga (Cod. 7919, Kyrie „dominicale". Eine bewußte Unterscheidung der eckigen und runden Flexa scheint nicht getroffen worden zu sein; die eckige Form fand mit Vorzug Anwendung, wenn der ihr vorausgehende Ton auf gleicher oder nächsthöherer Stufe steht, ferner, wenn mehrere Flexae die melodische Bewegung nach unten führen, z. B. Cod. 2543, Kyrie XII und IX: , ebenso im Gloria „de virginibus", wie in Cod. 4101 und in anderen Mss. Cod. 19267 schreibt die Figur der Flexa als Punctum ⊦ umgelegte (tiefere) Virga, häufig ziemlich lose aneinander gestellt, z. B. Kyrie „solemne" II. Teil, S. 40 ( ), oder als Virga ⊦ tiefere umgelegte Virga ( ). Während also in der alten Zeit auf eine sehr sorgfältige Behandlung der Virga (als des relativ höheren Tones) gesehen wurde und ihr

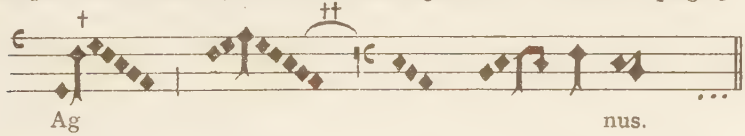
als dem die Tongruppe ordnenden und bindenden Elemente eine bedeutende Stelle in der Notenschrift zugewiesen war, erscheint diese in den späteren Aufzeichnungen aufgegeben.

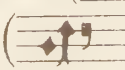
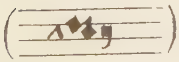
Der *Torculus* ist gleichfalls in mehreren Formen vorhanden, denen eine Abweichung von seiner Urform zugrunde liegt. Einmal ist er gezeichnet als Punctum + eckige Flexa ( ), dann als Punctum + runde Flexa (), ein anderes Mal als Punctum + Virga + Punctum ( ); auch als Verbindung dreier Rhomben (). Cod. 19267 hat den Torculus so eingerichtet, daß einem Punctum die höhere Virga und wieder ein Punctum (tiefer) folgt, (cf. Beispiel 3) oder Punctum + Virga (höher) + Virga, aber tiefer und umgelegt (+ Virga als Torculus resupinus), z. B.: . In den gedruckten Gradualien trifft man gewöhnlich die geschlossene Form (). Der *Porrectus* erfuhr in der gotischen Choralschrift seine Auflösung; er wurde zur Flexa mit nachfolgender Virga ( ) oder Punctum (). Daß zur Darstellung des letzten Tones dieser Neume gerne die Virga gewählt wurde, geschah wohl, um der Verwechslung mit der Apostropha vorzubeugen. Oft sind die Zeichen so nebeneinander gerückt, daß wir in Zweifel kommen, ob Torculus + Podatus, oder Punctum + Climacus resupinus, oder aber Pes + Porrectus zu lesen sei. Seine hauptsächlichsten Bildungen sind: eckige Flexa + Virga oder Punctum (cf. die Beispiele oben), runde Flexa + Virga oder Punctum (). Cod. 19267 schreibt Punctum + tiefere, umgelegte Virga + höhere Virga, oder Punctum + Virga (umgelegt) Punctum; daneben kommt die in den übrigen Hss. übliche Form (eckige) Flexa + Punctum oder Virga noch vor, aber selten ( ). *Scandicus* und *Climacus* erfreuen sich einer

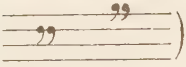
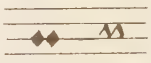
großen Beliebtheit bei den Schreibern. Man überschaue die verschiedenen Melodieteile der Chri-„ste"- und Sanctus-Weisen, in Cod. 4101, ferner Cod. 14013 und 17801; Sanctus „de beata virgine", Cod. 14013; Agnus, cf. II. Teil, S. 32:

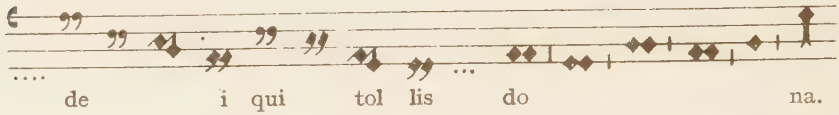


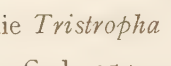
Mehr als der Scandicus fällt der Climacus durch die große Zahl seiner Glieder auf. Es begegnen uns solche mit sechs, sieben und acht Punkten; am interessantesten aber ist wohl folgendes Exempel aus Cod. 14013, Sanctus-Agnus, cf. II. Teil, pag. 30:



Die zweite Neumenfigur enthält einen Climacus von acht Punkten, die durch den Schlüsselwechsel unterbrochen sind. Selten besteht der Climacus aus lauter absteigenden Rhomben, ohne daß ihnen eine Virga voranstünde, wie am Anfange dieses Beispieles. In Cod. 16523 jedoch findet man ihn in dieser Form wiederholt, cf. fol. 271, pa-„tris", fol. 272, bo-„ne" u. a. Auch der Scandicus in drei aufsteigenden Rhomben findet sich ( ), z. B. Cod. 23284, Credo II. Teil, pag. 20, „in". Interessant ist eine Scandicusbildung in Cod. 17701 (cf. Sanctus fol. 76v), wo die Virga zu unterst steht, also: („sa"baoth, „mi"serere, „o"sanna). Die *Apostropha* hat sich allen Gattungen von Neumenzeichen angefügt, der Rhombe ( ), der Flexa ( ), dem Podatus (), dem Torculus () usw. Auch die Bistropha in ihrer traditionellen

Neumenform mit nach links geöffneten Haken ist häufig (). Vielfach erscheint in jüngeren Hss. die Bistropha als *Bipunctum* oder Doppelrhombe  . Eine Zeitlang existieren beide Formen nebeneinander bis ins XVI. Jahrh., ja nach Ausweis des Cod. 17701, bis ins XVII. Jahrh. in geschriebenen wie in gedruckten Büchern, z. B.: Cod. 17701, Agnus, cf. II. Teil, pag. 37:



Sehr häufig ist die Neume durch nachfolgende Puncta zum Climacus erweitert, wie in Cod. 16523 an sehr vielen Stellen. Sogar die *Tristropha* () ist in den deutschen Dokumenten, so in Cod. 2543, 11764, 17701, 7919, 7905 noch in der alten Form überaus häufig. Das *Quilisma* ist in keiner unserer Hss. mehr vorhanden, sondern meist durch eine gewöhnliche Note ersetzt, seltener ausgelassen. Die *Liqueszenz* ist zuweilen noch mit großer Sorgfalt weitergeführt; so in Codd. 7905, 2542, 11764 und 7919. Letzterer bietet sie noch sehr zahlreich, und zwar in der traditionellen Form mit dem Haken ( ), ebenso Cod. 7905. Oft ist die Liqueszenz durch eine Apostropha dargestellt. Am getreuesten behandelt Cod. 7919 die liqueszierenden Zeichen. Hier finden wir die liqueszierenden Formen fast aller Grundzeichen. Das spätere Mittelalter hat jedoch die Liqueszenz meist übergangen, und gewöhnliche Noten dafür eingesetzt oder aber den liqueszierenden Ton ausgelassen. Für beide Fälle finden sich Belege in unseren Hss. auf Schritt und Tritt. Der *Pressus* ist in allen möglichen Zeichenverbindungen vorhanden, und selbst die ersten Drucke zeigen uns noch die gewöhnlichsten Pressusbildungen: Flexa + Flexa, Podatus + Flexa, Torculus + Flexa, Pes + Climacus, Scandicus + Climacus, Flexa + Climacus, Torculus + Porrectus und umgekehrt, Scandicus + Flexa und andere.

Abschließend kann über die Choralschrift des ausgehenden Mittelalters gesagt werden: Die älteren Codices überliefern die traditionellen Neumenzeichen in reicher Fülle, und zwar nicht

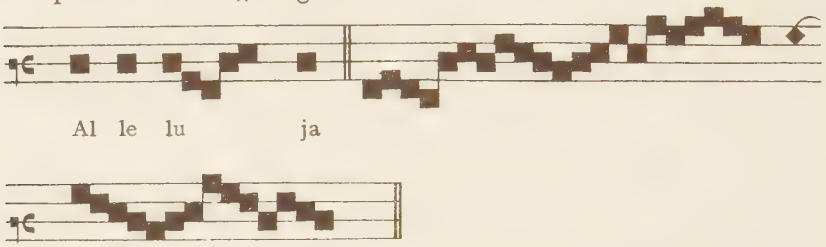
bloß die Akzentneumen, sondern auch die wesentlichsten Hakenneumen. Erscheinen in dieser Hinsicht die Handschriften mit Quadratschrift gewissenhaft notiert, so noch mehr diejenigen mit gotischer Notation, zumal die älteren (wie Cod. 7919 aus dem XIII. Jahrh.), welche selbst die Hakenneumen immer noch in der überlieferten Form darbieten. Die dem XV. und XVI. Jahrh. angehörigen Dokumente freilich (Cod. 16523, mehr noch Cod. 19267, einzelne Stücke der Codd. 14013 und 17701) sind weniger genau geschrieben, weichen auch in Behandlung der größeren Tongebilde, in Zeichnung und Gruppierung der Neumen von der Genauigkeit und Strenge anderer Hss. ab. So werden hier die größeren Tonverbindungen vielfach ineinandergeschrieben, ohne die einzelnen Zeichen auseinanderzuhalten, Gruppenzeichen getrennt, so daß die Virga eines Climacus auf die vorhergehende, die zugehörigen Puncta auf die folgende Zeile zu stehen kommen (cf. Cod. 16523, fol. 271 und an vielen Stellen), und besonders zeigt die tonschriftliche Behandlung melodischer Parallelen eine gewisse Unkonsequenz, cf. Cod. 16523, Sanctus-Agnus „ad summum festum".

Dem traditionellen Gesamtcharakter der älteren Bücher aber steht in den jüngeren eine mehr oder weniger mensurale Schrift gegenüber, welche die Zersetzung und Auflösung der alten Choralmelodie schon an ihrem äußeren Kleide augenscheinlich macht.

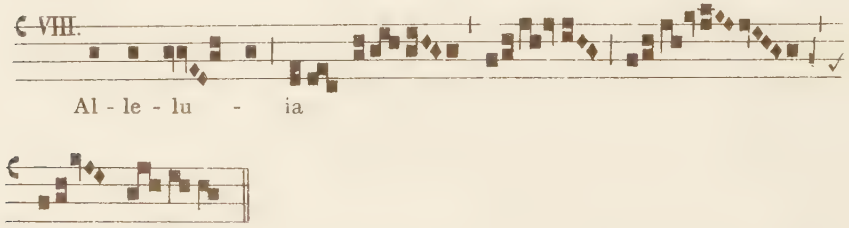
Eine wichtige Eigentümlichkeit der Choralschrift ist ihre Gruppenbildung. Sobald eine Silbe mehr wie einen Ton hat, erscheinen die ihr zugehörigen Töne nicht lose nebeneinandergestellt, sondern als graphische Einheit eines Podatus, einer Flexa usw. Die geschichtliche Betrachtung lehrt, daß die Wendepunkte der Choralgeschichte nicht zum geringsten Teile durch das besondere Verhalten der Zeiten zur choralischen Gruppenschrift herbeigeführt sind. Der Verfall des Choralgesanges begann damit, daß man auf diese Dinge nicht mehr das rechte Gewicht gelegt hat.[1]) Wir finden im ausgehenden Mittelalter Aufzeichnungen, welche die Bestandteile größerer und kleinerer Melismen nicht mehr nach Gruppen ordnen, sondern einfach in nebeneinandergestellten Quadraten. Dieses Stadium der Choralschrift ist den Forschern nicht unbekannt. Ich verweise dafür

[1]) Es ist kein Zufall, daß die Choralreform des XIX. Jahrh. damit ihren Anfang nahm, daß man die Choralgruppen aus einer mehrhundertjährigen Vergessenheit wieder der Praxis einverleibt hat.

auf die Neumenkunde von P. Wagner, S. 319ff., wo diese Dinge im Zusammenhange behandelt worden sind. In unseren Dokumenten finden sich zahlreiche solche Notierungen, z. B. in Cod. 54 aus Stuttgart (dem XVII. Jahrh. angehörend). Man vergleiche die Schlußpartie des V. des Alleluja de Dominica infra Octavam Corporis Christi: „Diligam te“



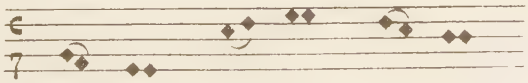
In traditioneller Fassung lautet dieses Beispiel folgendermaßen (Graduale vaticanum Dominca III post Pentecosten, Alleluia, Deus iudex):



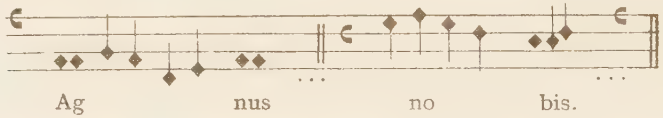
Es wird wohl niemand im Zweifel sein können, wie diese beiden Notierungen zu bewerten sind. Die traditionelle ist übersichtlich, klar, in den kleinsten Elementen vernünftig konzipiert und im ganzen organisch aufgebaut; die neue Aufzeichnung entbehrt nicht nur der Übersichtlichkeit, sondern ist tatsächlich ein musikalisch unverständliches Hintereinander von Tönen. Wie sich die Töne und Tonverbindungen entsprechen, wie sich Höhen und Tiefen verhalten, wie die einen Tonverbindungen logisch von den anderen gefordert sind und das Vorhergehende steigern usw., nichts davon ist aus der neuen Aufzeichnung ersichtlich. Wie war nur eine solche Aufzeichnung möglich? Des Rätsels Lösung ergibt sich, wenn man den Blick auf die gleichzeitige Mensuralschrift wirft. Die Mensuralschrift kennt solche Notierungen, die Quadratfiguren an Quadratfiguren reihen, wie wir sie in unserem Beispiele erblicken. Eine Regel der Mensural-

Notation besagt, daß die inneren Werte einer Ligatur Breves sind; faktisch haben wir in unserer Aufzeichnung eine Aneinanderreihung von mensuralen Breves. Es wäre freilich ein Irrtum, zu glauben, daß solche Aufzeichnungen erst dem XVII. Jahrh. angehören, wie unsere Handschrift. Wir finden sie in den anderen Ländern, so in Italien, in Frankreich, schon im XV. Jahrh. Bemerkenswert noch ist das folgende: Seit dem XV. Jahrh. hat sich die Mensuralschrift in ihrer äußeren Erscheinung umgewandelt. Die bisher herrschende schwarze Notierung macht der weißen mit gehöhlten Noten Platz, und so sind die Werke der Polyphonisten, von den Niederländern des XV. Jahrh. angefangen, in einer Schrift geschrieben, die als Grundzeichen hohle Noten verwendet. In konsequenter Entwicklung bildete sich daraus die moderne Tonschrift, die für die großen Werte bis auf den heutigen Tag hohle Figuren in Anspruch nimmt und nur für die kleinen Werte, von der Viertelnote an, die gefüllten Noten verwendet. Die mensuralen Notierungen von Choralmelodien seit dem XV. Jahrh. halten aber im Gegensatz zur gleichzeitigen Mensuralmusik an der schwarzen Note fest. Also die chorale Brevis hat im XV., XVI. Jahrh. immer die schwarze, gefüllte Form, während die gleichzeitige mensurale Brevis die hohle, unausgefüllte, weiße hat. In einem gewissen Sinne kann man also sagen, daß die Mensuralschrift des XV., XVI. und der weiteren Jahrhunderte, und die zur Notierung von Choralmelodien verwendete Choralschrift derselben Zeit sich vornehmlich dadurch unterscheiden, daß die eine hohle weiße, die andere gefüllte schwarze Zeichen verwendet.

Bei der Aufnahme der mensuralen Brevis ist es nicht geblieben. Die Stuttgarter Hss. (aus dem XVII. Jahrh.) gehen darin viel weiter und liefern uns eine Schrift, die von der alten, traditionellen liturgischen Schrift nichts, von der Mensuralschrift sehr vieles an sich hat. Die neuen Elemente, die wir hier im Chorale auftauchen sehen, sind folgende: 1. der *Verbindungsbogen*, der im gewissen Sinne wieder gut macht, was die Auflösung der Gruppen des Podatus, der Flexa usw. verschuldet, z. B. Credo 7 (9) in Cod. 57:

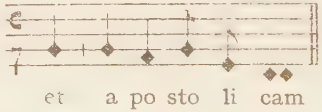


Er ist sehr viel angewandt und bindet die verschiedensten Notenwerte, große und kleine, gleiche und ungleiche. 2. Kleinere Notenwerte und -Figuren, die *Minima und Semiminima*. Auf dem Boden mensuraler Kunst entstanden, besitzen sie dort ihre Existenzberechtigung und natürliche Anwendung. Wir sehen sie in den Stücken des sogenannten Cantus fractus seit dem XIV. und den folgenden Jahrhunderten ihren regelmäßigen Platz einnehmen. Meist ist diese Minima (Semiminima) mensuraliter gebraucht, d. h., sie bedeutet die Hälfte der nächst größeren Note und steht daher fast nie für sich allein, sondern immer zu zwei, ganz wie die Mensuralschrift derartige kleine Noten verwendet. In unseren Codices finden sich solche Aufzeichnungen häufig. Bereits die Münchener Hss. (17701, 17801, 19267, 14013 und 23284 aus dem XIV. bis XVI. Jahrh.) enthalten Stücke mit zwei und drei Paaren von Minimae. Ich zitiere als Beispiel das Agnus „de beata virgine" aus Cod. 14013.

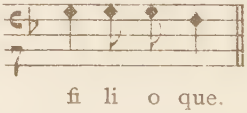


Wie erwähnt, machen die württembergischen Mss. 57 und 58 einen noch viel reicheren Gebrauch von der Minima. Hier und in Cod. 8567 (a. 1706, aus München) begegnet uns auch die Semiminima wiederholt, besonders häufig in der „Missa s. Crucis" (Cod. 58). Man beachte folgende Proben aus Cod. 58:

Credo 11:



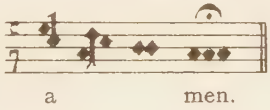
Credo 12.

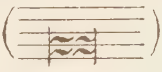
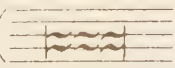
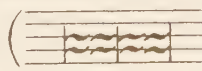
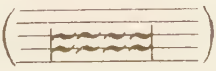


Es ist selbstverständlich, daß auch sie, wie die Minimae. in der Regel paarweise auftritt. Wo dies nicht der Fall ist, bleibt zu untersuchen, ob nicht die Werte einer (fehlenden) Minima oder Semiminima in anderen Elementen enthalten sind. Ein solches neues Element ist 3. der *Verlängerungspunkt*. Er gilt ohne Zweifel den halben Zeitwert der Note, bei welcher er steht, denn es folgt der punktierten Brevis gewöhnlich das quadratische Punktum, diesem, wenn es mit dem Punkt versehen ist, der nächstkleinere Wert, die Minima, der punktierten Minima die Semi-

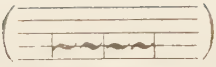
minima. Folgende Stelle des Credo 4 in Cod. 8567 (saec. XVII) bietet die verschiedenen Anwendungen des Punktes beisammen:

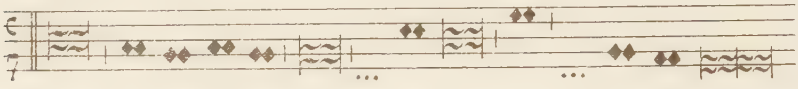
Außer in Cod. 8567 findet er sich noch vereinzelt in den Messen des Cod. 58 und in der Missa sanctae Crucis. Interessant ist die Notierung des Schlusses. Wie lebendig auch sonst die Gesänge und Melodiestücke verlaufen mögen, ihr Abschluß wird meist durch größere Notenwerte eingeleitet und durch besondere Verzögerungsmittel vollendet. Die Schreiber entlehnten zu diesem Zwecke der Mensuralmusik 4. die *Fermate*. Sie kommt allerdings in unseren Notierungen nur einmal vor, am Ende des Credo 11, wo sie bei „amen" über drei Rhomben sich ausdehnt:



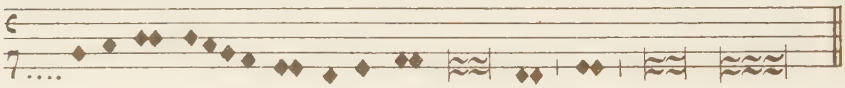
Im übrigen ist die verlangsamte Bewegung am Schlusse der Anrufungen, Distinktionen und der melodischen Gebilde neben den gewöhnlichen Werten der Doppelrhombe und Brevis bedeutsam hervorgehoben durch ein Zeichen, welches wir wohl als eine 5. *Doppelbrevis* deuten dürfen, d. h. eine Brevis, deren Corpus verbreitert ist. Sie ist so geschrieben, daß einer Doppelrhombe eine zweite übergelegt und das ganze Zeichen durch senkrechte Einfassungsstrichlein begrenzt ist (). [1]) Dieselbe läßt aber noch eine Verlängerung zu, indem eine dreifache Rhombe verdoppelt ist, deren Zeitwert hierdurch um die Hälfte vermehrt erscheint (). Nicht selten stehen zwei solcher Zeichen am Ende der Melodien nebeneinander (), oder man trifft dieselbe Form zusammengeschrieben (); außerdem begegnet auch die einfache Doppelrhombe mit dieser

[1]) Vielleicht ist das auch eine mensurale, hohle Brevis .

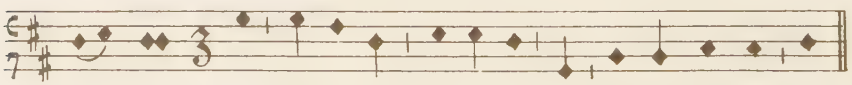
Einfassung  , regelmäßig zweifach gesetzt. Die folgenden Beispiele werden dies verdeutlichen. Credo 7 des Cod. 57 (XVII. Jahrh.):



oder Kyrie der zweiten Messe des Cod. 58, saec. XVII:



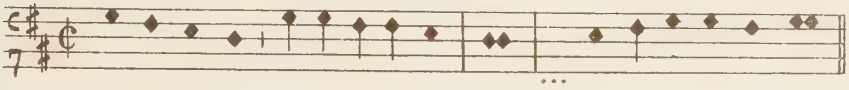
Man sieht, wie gewisse Textpartien und Textworte den Komponisten eine willkommene Gelegenheit boten, einen förmlichen Apparat von Dehnungsmitteln vorzulegen. Fast alle Melodien zum „Et incarnatus est“ und alle „Amen“, in den Messen des Cod. 58 alle Kyrie und die Abschlüsse der Melodiestücke sind nicht bloß ungewöhnlich breit angelegt, sondern auch mit Zeichen ausgestattet, die der alten Rhythmik unbekannt sind. In ein weiteres Stadium der Entwicklung dieser Notierung führt uns sodann 6. der *Takt*. Es wäre ein Irrtum, anzunehmen, daß unsere Handschriften die ersten Zeugen der durchgeführten Mensur im Choralgesange sind. Diese war vielmehr schon lange in Übung[1]), zuerst wieder in Italien und Frankreich, schließlich auch in den deutschen Gegenden. In Credo 6 des Cod. 57 ist für eine kurze Strecke eine dreiteilige Messung in dieser Weise vorgemerkt:

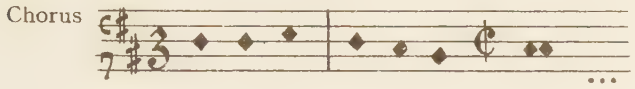


Auch Cod. 8567 enthält (in Credo 4, 5 und 6) Partien in dreiteiliger Messung, andere im zweiteiligen Takte. Die „Missa

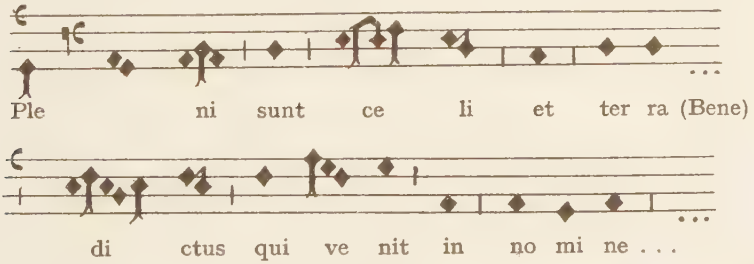
[1]) cf. Molitor, Reform-Choral, Freiburg i. Br. 1901, S. 60.

s. Crucis“ des Cod. 58 hat das Allabreve-Zeichen durchweg notiert. Die praktische Verwendung solcher Taktzeichen möge noch eine Stelle aus dem Gloria der „Missa s. Crucis“ zeigen:





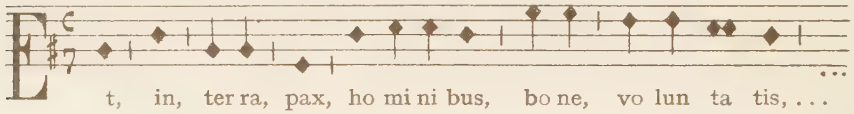
7. In unseren Notierungen ist *die Abgrenzung der Neumengruppen* und Perioden besonders vermerkt. Dies wäre an sich nur die Weiterführung der aus den alten cheironomischen Büchern übernommenen Praxis. Bald aber wurde ihr Gebrauch immer reicher und systematischer. Selbst der von einzelnen Schreibern erfundene Mittelweg, die Anfangsbuchstaben jeder neuen Textpartie, eines Kyrie, Christe, eines neuen Artikels im Credo, als Majuskel über das Liniensystem zu setzen, so daß durch sie die Distinktionen und Satzglieder melodisch wie textlich auseinandergehalten und hervorgehoben waren, genügte später nicht mehr. Allmählich schlich sich der Brauch ein, die Trennungs- und Abgrenzungsstriche zu häufen. Wir begegnen Trennungsstrichen, die das ganze System durchschneiden, dann solchen fast nach jedem Worte. Vgl. das Sanctus „ad summum festum“, II. Teil, S. 55 (Cod. 16523):



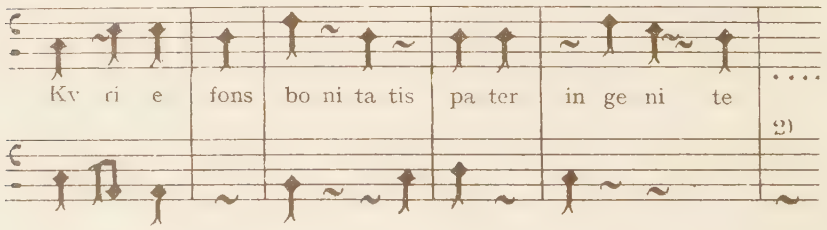
In fast grober Weise ist solchergestalt die schöne Notation des Cod. 7905 entstellt, indem spätere Hände den ursprünglichen Gruppierungsstrichen noch unzählige andere hinzufügten, die einen mit Rotstift, die anderen mit Blei. Am weitesten sind

hierin wieder die Stuttgarter Hss. gegangen. In sämtlichen Stücken ist fast nach jedem Worte der kleine Pausastrich, nach jeder Periode der doppelte Gruppierungsstrich, der in Cod. 58 einfache Verzierungen besitzt. In der Missa s. Crucis erscheinen die langen, das ganze System umfassenden Striche; sehr oft ist auf diese Weise eine einzige Minima von zwei Senkrechten eingeschlossen, z. B. im Credo:

Noch mehr; in Cod. 58 sind selbst die Textworte durch Haarstriche getrennt, z. B. Gloria der ersten Messe:

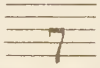
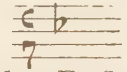
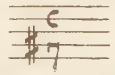
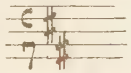


Weiter konnte gewiß der Eifer der Schreiber bei der Trennung der Neumenzeichen kaum gehen. Cod. 11764 enthält am Schlusse der Meßgesänge ein (jedenfalls später eingetragenes) tropiertes Kyrie zu zwei Stimmen, das in derselben Weise behandelt ist. Die beiden Systeme werden von den Gruppierungsstrichen durchschnitten, so daß der Anzahl der Noten in der Oberstimme[1]) fast immer eine ebenso große Notenzahl in der Unterstimme entspricht, z. B.:



8. Während die älteren deutschen Handschriften (so diejenigen aus München) von der Chromatik nur mit sichtlicher Zurückhaltung Gebrauch machen — selbst in den Stücken „de

[1]) Der Cantus firmus ist auf beide Stimmen verteilt.
[2]) Schreibfehler im Original; die Note ist vor den Strich zu setzen.

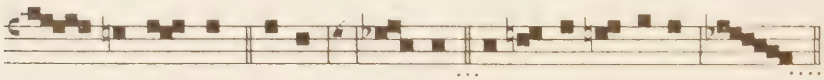
confessoribus“ vermeiden nicht wenige Mss. das sonst obligate b molle, z. B. Cod. 19267, fol. 188^{v} und 204, Cod. 16523, fol. 299, ersterer auch im Kyrie „de martiribus“, fol. 194^{v} — bedienen sich die Bücher aus dem XVII. Jahrh. der *Alterationszeichen* mit einer gewissen Vorliebe. Diese sind hier nicht mehr bloß innerhalb der Melodien eingetragen, sondern erscheinen oft am Kopfe der Liniensysteme. Da stehen der Ut- und Fa-Schlüssel, bald auf der dritten und fünften, bald auf der zweiten und vierten Linie, je nach dem Umfange des Stückes. Der Fa-Schlüssel hat meist diese Form:  .[1]) Hinter dem Schlüssel, einige Male auch davor, stehen die alterierenden Zeichen, und zwar nicht nur ♭, sondern auch ♯. In Credo 3, bzw. 4 des Cod. 57 ist b molle zum erstenmal als ständige Vorzeichnung in sämtlichen Liniensystemen ausgesetzt  . Im Credo „paschale“ ist auch das erste ♯, (hier vor dem Fa-Schlüssel), gleichfalls durchweg vermerkt  . Credo 6 (resp. 8) ist mit zwei ♯ versehen, welche wieder hinter die Schlüssel gesetzt sind  . Manche Messen und Mess-Stücke haben bald ein, bald zwei ♯ oder ein ♭ als Vorzeichnung, andere verzichten darauf. Der Anfang des Credo 6 (8) derselben Handschrift ist so notiert:

Patrem om ni po ten tem Deum de De o lumen de lu mi ne . .

[1]) Sie ist offenbar entstanden aus einem Punkte mit beigefügtem Striche. Ältere Dokumente ersetzen bekanntlich den Fa-Schlüssel durch den bloßen Punkt (Cod. 11764); die Neumenschreiber verzierten den Punkt durch einen geraden oder gewundenen Haken, oder , aus dem sich die einer ähnliche Schlüsselfigur entwickelte. Andere schrieben ihn als zwei Puncta, zwischen denen die Fa-Linie sich hindurchzieht ; Codex 8567 nimmt die Linie voraus und zeichnet statt der Puncta wagrechte Striche, zum Teil lose, zum Teil verbundene, also oder (cf. Credo 1 und Credo 8); beide Formen zusammen, d. i. Punctum mit dem gewundenen Haken künden die Grundform des modernen Baß- (F-) Schlüssels an.

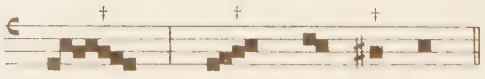
Leicht hätte der Schreiber, von dem übrigen abgesehen, wenigstens die beiden Kreuze umgehen können, durch Transposition des ganzen Stückes um $1^1/_2$ Ton (kleine Terz) nach oben, d. i. nach fa, wie es in den Choralbüchern der älteren Zeit auch gemeiniglich notiert ist. Daß es nicht geschah, beweist ausreichend, daß die späteren Notatoren mehr in der Figuralmusik und -schrift zuhause waren, als im Chorale.

Merkwürdig ist mit den Alterationszeichen in den Messen des Cod. 54. (Stuttgart, XVII. Jahrh.) verfahren. Er verwendet außer ♯ und ♭ auch das Auflösungszeichen ♮ häufig. Vgl. folgende Stellen der „Missa Carolina“:



Reich an Akzidentalien ist auch die Missa „in festo compassionis b. Mariae virginis“ (cf. II. Teil, S. 86ff.). Vgl.:

Wie frei diese Melodien in solcher Gewandung sich auch gebärden, sie sind noch begreiflicher als alte Choralweisen, denen in Cod. 54 die Alteration aufgedrungen ist. Es kehren die Stufen fis, cis, gis, be häufig bei Schlüssen wieder, wo die traditionellen Melodien die diatonische Fassung, also f, c, g, h aufweisen. Hier ist also der Durschluß den Kirchentonarten aufgedrängt. Sogar innerhalb desselben Melismas folgen f und fis, ♭ und ♮ zwar nicht unmittelbar, aber in benachbarten Tongruppen aufeinander, vgl. (in derselben Hs.) z. B. Kyrie XIV des Kyriale vaticanum:



Die verblaßte Farbe der Alterationszeichen weist indessen mit Sicherheit darauf hin, daß ihre Eintragung das Werk eines späteren Schreibers ist.

Überblicken wir die Wandlung, welche die Choralschrift in den von uns betrachteten Dokumenten erlebt hat, so wird niemand sich der Tatsache verschließen können, daß diese schriftlichen Änderungen nur der äußere Ausdruck von bedeutenden inneren Umwälzungen sind. Unter dem erdrückenden Einflusse mensuraler Musik und mensuraler Schrift hat die Choralnotation das meiste verloren, was ihr als eigener und ursprünglicher Besitz angehörte. Der Weg von einer solchen Choralschrift zum mensurierten Choral war kein weiter; er ist auch bald zurückgelegt worden, wie gerade die Messen des Cod. 58 beweisen, so die „Missa Meinradina“ und die anderen.

5. Kapitel.

Charakteristik der Choralwerke des ausgehenden Mittelalters und der neuen Zeit.

Eingangs der Arbeit ist der Gedanke ausgesprochen, daß unser Gegenstand in eine von den berufenen Trägern der künstlerischen Entwicklung verlassene Gegend hineinführt. Es ist nunmehr unsere Aufgabe, in großen Zügen dieses Urteil zu rechtfertigen.

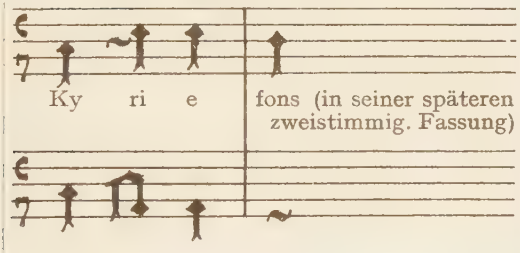
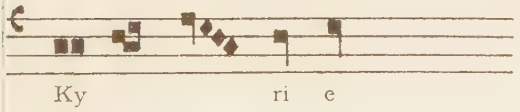
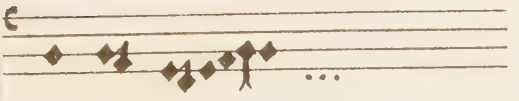
So lange die Choralmusik die Sänger ausschließlich oder fast ausschließlich zu beschäftigen hatte, wurde sie mit aller gebührenden Sorgfalt behandelt. Das in den alten Liedern schlummernde Leben ist so reich, daß zahlreiche Generationen daran zehren können, und trotz des Wechsels der künstlerischen Verhältnisse kann eine jede Zeit in der alten Choralwelt zahlreiche Stücke finden, deren Wirkung trotz ihres langen Daseins sich wenig gemindert hat. Am durchschlagendsten wird diese Behauptung durch die Choralreform der Gegenwart erwiesen, die nicht wenige kunstsinnige Freunde der Kirche und Sänger durch die Schönheit des alten Gesangsschatzes zu begeisterten Anhängern gemacht hat.

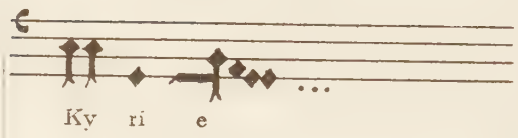
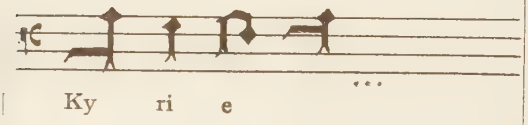
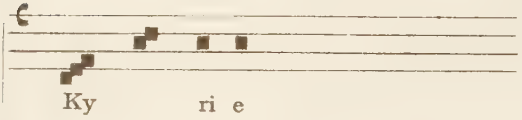
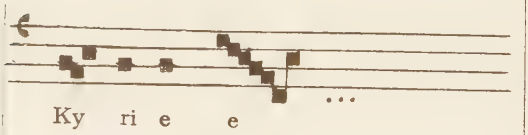
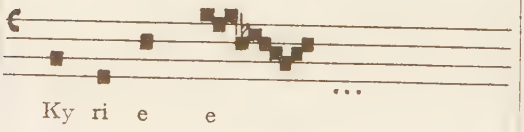
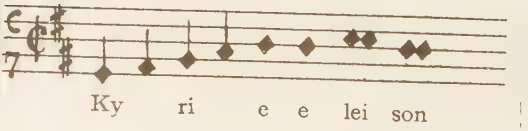
Anders steht es mit den Melodien, deren Untersuchung uns hier obliegt. Sie entstammen Zeiten, denen die Choralmelodie nicht mehr der spontane Ausdruck der künstlerischen Erfindung war. Seit dem XV. Jahrh. ist die mehrstimmige Vokalmusik zu hervorragender Bedeutung gelangt. Ihr wendeten sich alle Sympathien der Künstler zu, und es ist nicht bekannt geworden, daß einer der großen Männer, die seit dem XV. Jahrh. das Wachsen der Polyphonie gefördert haben, mit gleicher Liebe der Komposition von neuen Choralmelodien sich hingegeben hätte. Die neuen Choralgesänge aus dem XV. Jahrh. und der späteren Zeit haben also gewiß keine musikalischen Genies zu Verfassern. Wir müssen in ihnen die Werke sehen höchstens von frommen Männern, die der

Kirche nach Maßgabe ihres Könnens und Wissens dienen wollten. Die Geschicke der musikalischen Kunst haben alle diese Werke nicht bestimmt; sie laufen neben der großen Entwicklungslinie einher.

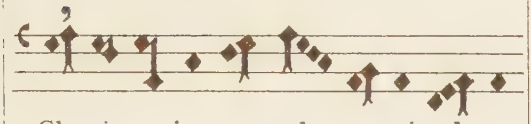
Diejenigen Stücke in unseren Quellen, welche im älteren Gesangsschatze der Kirche sich nicht finden, sind die folgenden:

1. Kyrie.

Nr.	Melodie-Anfänge	Codex	saec.	II. Teil, Pag.
1		11764	XIV	13 ff.
2		17014	XIV	18
3		17701 16523	XV XVI	37 (tropiert) 54
4		17701	XV	38
5		19267	XV	40
6		19267	XV	47

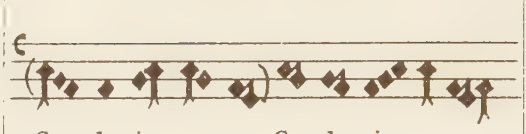
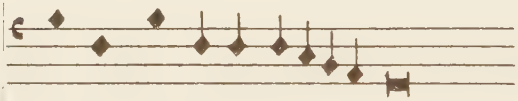
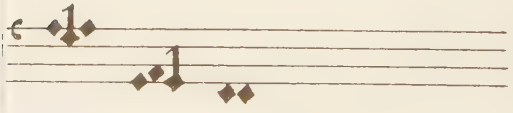
Nr.	Melodie-Anfänge	Codex	saec.	II. Teil, Pag.
7		Graduale Basel	1511	56
8		Graduale Straßburg	1510	63
9		54	XVII	74
10		54	XVII	78
11		54	XVII	82
12		54	XVII	86
13		58	XVII	97
14		58	XVII	101

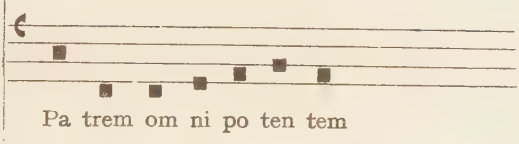
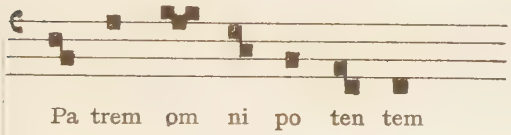
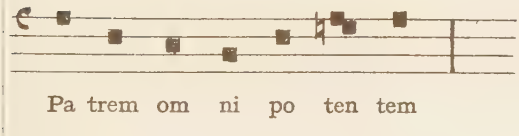
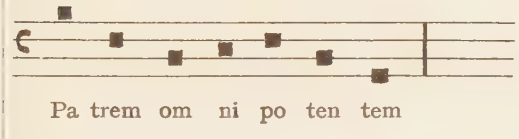
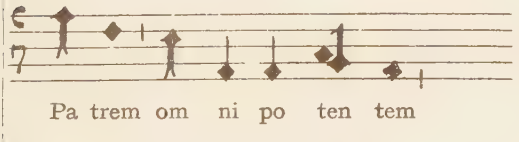
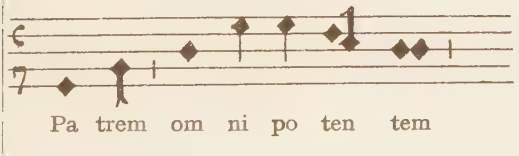
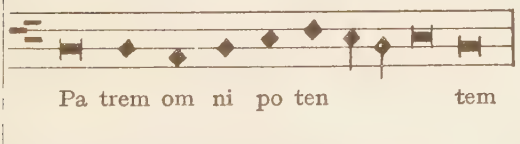
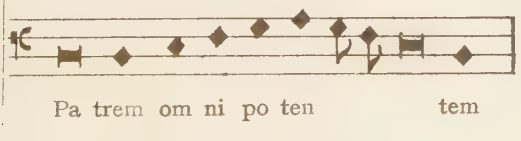
2. Gloria.

Nr.	Melodie-Anfänge	Codex	saec.	II. Teil, Pag.
1		4101	XV	24
2		4101	XV	25
3		54	XVII	74
4		54	XVII	78
5		54	XVII	82
6		54	XVII	87
7		58	XVII	98
8		58	XVII	101

[1]) Gloria . . . et in terra . . . fehlt; Messen mit unvollständigem Text; daher fehlt auch die Gloria-Intonation; cf. I. Teil, S. 79.

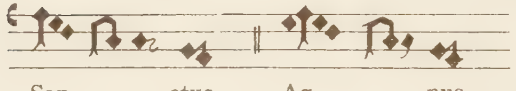
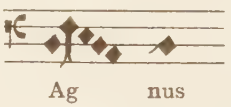
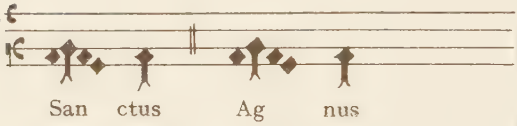
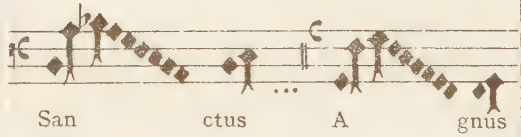
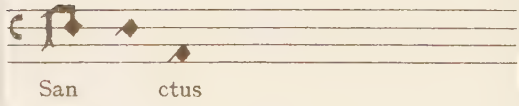
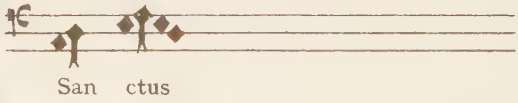
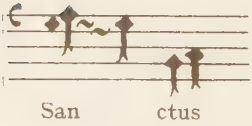
3. Credo.

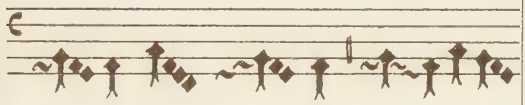
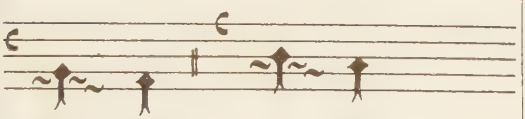
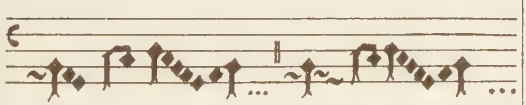
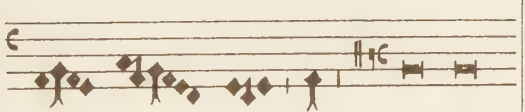
Nr	Melodie-Anfänge	Codex	saec.	II. Teil, Pag.
1		23284	XIV/XV	20
2		23284	XIV/XV	21
3		14013	XV	32
4		17801	XVI	51 ff.
5		Graduale Ratdolt	1494	66/67
6		Graduale Basel und Ratdolt	1511 1494	57
7		Graduale Basel und Ratdolt	1511 1494	58

Nr.	Melodie-Anfänge	Codex	saec.	II. Teil, Pag.
8		54	XVII	75
9		54	XVII	79
10		54	XVII	83
11		54	XVII	87
12		57	XVII	91 ff.
13		58	XVII	94 ff.
14		8567	1706	68
15		8567	1706	71

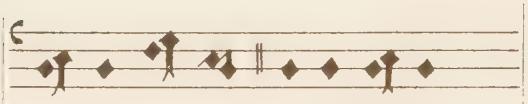
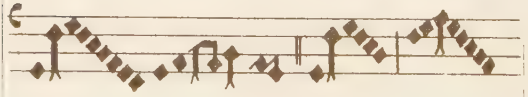
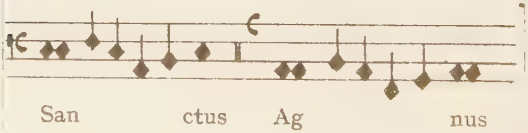
4. Sanctus-Agnus.

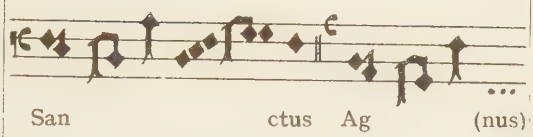
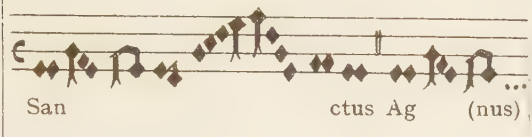
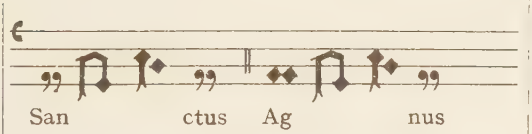
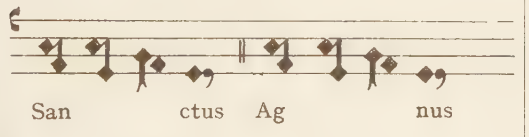
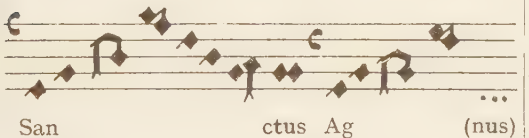
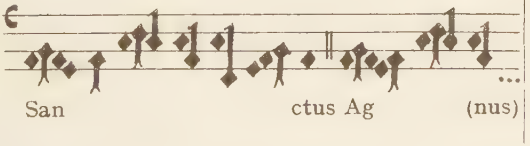
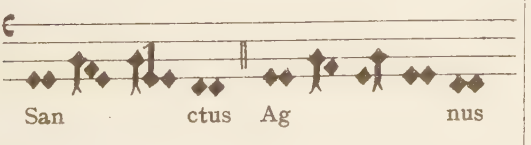
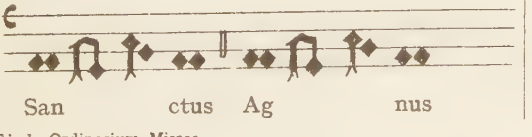
Vorbemerkung. Die Sanctus- und Agnusweisen wurden zusammengestellt, weil sie meist desselben melodischen Materiales sich bedienen.

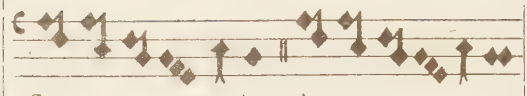
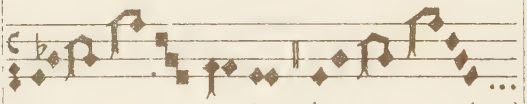
Nr.	Melodie-Anfänge	Codex	saec.	II. Teil. Pag.
1		2542 4101	XII XV	1
2	Sanctus = Sanctus XII des K. V.; ihm nachgebildet: 	2542 11764 14013 4101	XII XIV XV	2
3		2542	XII	3
4		7919	XIII	4, 6
5		7919	XIII	5
6		7919 11763	XIII XV	5
7	 (Fol. 230 bis Fol. 242 fehlt)	11764	XIV	6

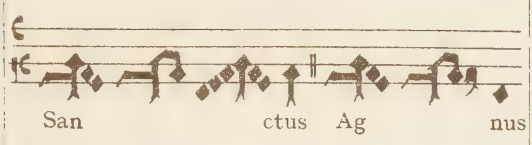
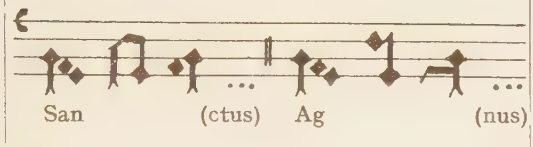
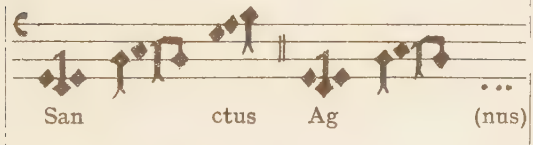
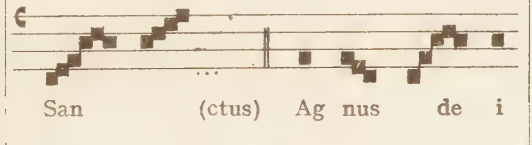
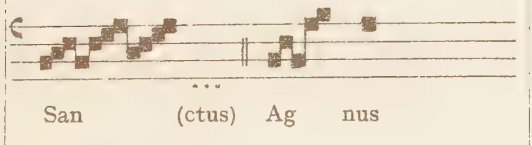
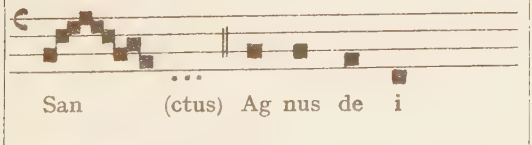
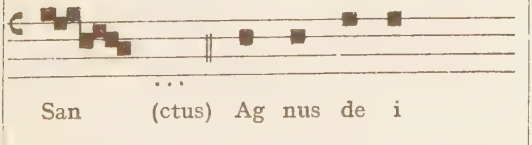
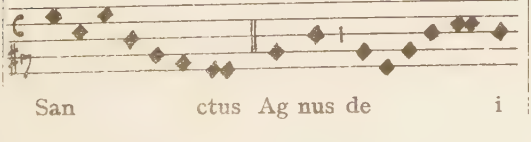
Nr	Melodie-Anfänge	Codex	saec.	II. Teil, Pag.
8	Sanctus = Sanctus IX des K. V.	11764	XIV	8
9		11764 19267	XIV XV	9 40 (tropiert)
10		11764 4101	XIV XV	10
11		11764	XIV	11/12
12		17014	XIV	19
13		23284	XIV/XV	22
14		11763	XV	16

[1]) Bruchstück.

Nr.	Melodie-Anfänge	Codex	saec.	II. Teil, Pag.
15	Sanctus = Sanctus unter Nr. 6. Ag nus	11763	XV	17
16	San ctus (e) Agnus e = Agnus VI des K. V.	4101	XV	27
17	San (ctus) Ag (nus), tropiert (cf. Nr. 9)	19267	XV	40
18	 San ctus san ctus Ag nus de i (m)	4101	XV	28
19	San ctus Ag (nus)	14013 17701 19267	XV	29
20	 San ctus Ag (nus)	14013	XV	30
21	ihm nach-gebildet: San ctus Ag nus	14013	XV	31
22	 San ctus Ag nus	14013	XV	31

Nr.	Melodie-Anfänge	Codex	saec.	II. Teil, Pag.
23		14013	XV	32
24		17701	XV	35
25		17701	XV	36
26		17701 19267	XV XV	45
27		17701	XV	38
28		19267	XV	41
29		19267	XV	42
30		19267	XV	46

Nr.	Melodie-Anfänge	Codex	saec.	II. Teil, Pag.
31		19267 14013 16523	XV XV XVI	43
32		19267	XV	48
33		19267	XV	48/49
34		19267	XV	50
35		19267	XV	50/51
36		16523	XVI	55
37		Graduale Straßburg	1510	64
38		Graduale Straßburg	1510	64/65

Nr.	Melodie-Anfänge	Codex	saec.	II. Teil, Pag.
39		Graduale Straßburg	1510	65/66
40		Graduale Basel	1511	60
41		Graduale Basel	1511	62
42		54	XVII	77/78
43		54	XVII	82
44		54	XVII	86
45		54	XVII	90
46		58	XVII	99/100

Ein flüchtiger Blick auf diese Schöpfungen zeigt einen großen Gegensatz zu der Eigenart der alten Choralweisen.

Ihre stilistische Eigenart läßt sich in Kürze vielleicht folgendermaßen zusammenfassen:

1. Bei der Behandlung der Tonschrift beobachteten wir, daß die gotische Neumenschrift die einzelnen Zeichen nicht mehr in ihrer alten geschlossenen Form wiedergab, sondern die Gruppenzeichen durch Nebeneinandersetzen der Elemente auflöste. Je weiter man in die neue Zeit hineinkommt, um so deutlicher wird die Abwendung von dem alten Choralstile.

Von Gruppenzeichen kennt die neue Choralmelodie vornehmlich den Scandicus und Climacus (mit ihren Erweiterungen). Sie treten in der Melodiebildung derart hervor, daß man den Eindruck gewinnt, das spätere Mittelalter habe die Bewegung der Melodien in langen schrittweise auf- und abwärtsgehenden Formeln für besonders schön gefunden.

Schon die Aufzeichnung ist von einer großen Monotonie. Vergleiche die gehäuften, leitermäßigen Fortschreitungen mit Scandicus- und Climacuskombinationen, wie sie das folgende Sanctus (cf. II. Teil, S. 11/12) aufweist:

Auch die traditionellen Melodien gebrauchen den Climacus. Aber die Art und Weise, wie er in den Organismus der Perioden eingebaut ist, hat musikalischen Sinn und Bedeutung, indem er die Melodie in die Ruhe führt oder die Schlußempfindung bewirkt oder vorbereitet. Wiederholungen desselben sind vermieden oder durch Zwischenglieder vorsichtig unterbrochen, durch kleine, sprunghafte Figuren, Pressusbildungen, selten sind sie skalenförmig. Noch mehr aber bewährt die alte Komposition in den steigenden Partien ihr Phrasierungsgeschick.

Die späteren Choralstücke verfahren anders. Das erwähnte Sanctus fällt durch die Eigenheit der melodischen Linienführung besonders auf. Sämtliche Bewegungen steigender und fallender Art sind leiterartig gebaut und es finden sich wenig Höhen- und

Tiefpunkte; das Melisma dreht sich um den Ton „mi“ herum ohne Lebendigkeit und Wärme.

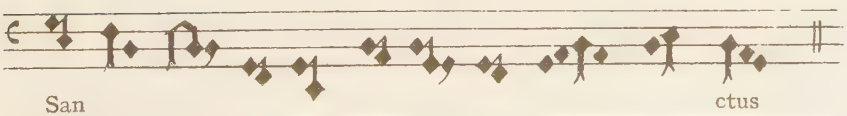
Die Armut künstlerischer Erfindung äußert sich in den zahlreichen, oft schablonenhaft angebrachten Wiederholungen von Melodiestücken. In dem obigen Sanctus haben folgende Stellen dieselben Tonfiguren wie das Anfangsstück: (do)„minus deus sabaoth“, (glo)„ria tua“, (o)„sanna“, (in)„excelsis“, „ag“(nus, (pec)-„cata mundi“, (mise)„rere nobis“ (in gleicher Weise dreimal); ferner wiederholen sich die Partien: (ple)„ni sunt coeli et terra“, „benedictus qui venit“, „dei qui tollis“ nach dem Motiv des zweiten und dritten Sanctus. Es bleiben die Worte „dominus“, (in)„nomine“ und „peccata“, welche melodisch parallele Glieder bilden und mit dem Anfangsmotiv des Sanctus (Punctum + Climacus) wiederkehren. Das ganze Stück weist also nur zwei Motive auf, die zudem reizlos und ähnlich gebaut sind.

Solche Fälle sind nicht vereinzelt, und gerade reicher angelegte Gesänge sind nach diesem Vorbilde eingerichtet. Ein Sanctus-Agnus z. B. des Cod. 11763 (cf. II. Teil, S. 16) ist nach folgendem Schema gebaut:

I. Motiv. II. Motiv.

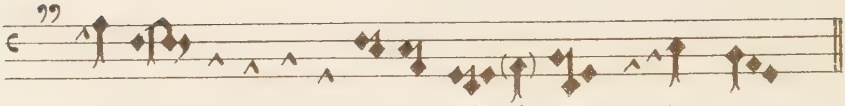
San ctus san ctus
do mi nus deus sa ba oth
o san na
o san na
Ag nus de i
mi se re re
mi se re re
do na no bis

III. Motiv.



San ctus
qui tollis peccata
Agnus (2) dei qui tollis peccata

IV. Motiv.

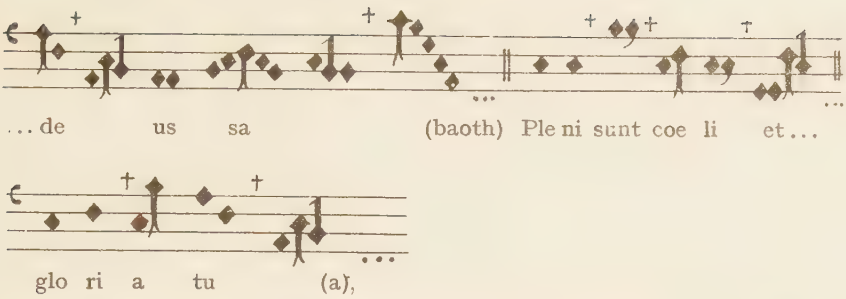


Die musikalische Fassung von „mundi" ist nichts anderes als eine Variante des Schlusses des Motiv III (cf. 3. Sanctus).

So fehlt es selbst den Stücken aus dem XIV. und XV. Jahrh. nicht an musikalischen Mängeln, und die Komponisten hatten nach dieser Seite hin in der Nachahmung der Alten kein besonderes Glück. Unzulänglichkeit und Armut im musikalischen Ausdrucke zeigt sich hier und dort. Es gibt darunter Gesänge, die wie eine echte Choralmelodie anfangen; aber bald sind Dinge eingemischt, die aus der alten Art herausfallen, bombastische Redeweisen, pathetische Wiederholungen, die den Fluß der Melodik aufhalten, und statt Neues zu sagen, auf frühere Formeln zurückkommen.

Daher gefallen die einen Kompositionen sich in ihrer unermeßlichen Breite (cf. S. 49/50) — die st. gallischen Stücke übertreffen hierin die unserigen noch (man vergleiche die Arbeit Dr. Marxers) — die anderen lieben große Sprünge, ungewöhnliche Intervalle und den häufigen Auswechsel von Melodiestücken mit gedehnten und kurzen Notenwerten, alles ebenso seltsam wie unmotiviert. Charakteristisch in dieser Gattung sind vor allen Nummern wie: Sanctus-Agnus in Cod. 17701, fol. 79 (cf. II. Teil, S. 38), Sanctus-Agnus in Cod. 23284, fol. (149[1])] (cf. II. Teil, S. 22/23), oder folgendes Beispiel aus Cod. 19267, fol. 202:

[1]) Das Ms. hat dies Folium nicht pagniert.

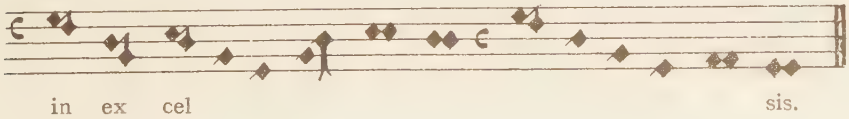


Man beachte den Septimensprung, und die vielen Quinten- und Quartensprünge nebeneinander.

sowie namentlich die Credo der Stuttgarter Codd. 57 und 58.

2. „Der wichtigste Ton einer Melodie ist nach mittelalterlich-gregorianischer Auffassung ihr Schlußton, die Finalis. Sie wird gebildet durch den Grundton, die Tonica der Tonart.“[1]) In unseren Choralmelodien ist eine der hervortretendsten Eigentümlichkeiten das Einströmen der modernen Tonalität. Die Gesänge des XV. Jahrh. zwar verleugnen die alten Tonarten nicht ganz. Es finden sich viele Stücke, die dorisch, phrygisch usw. gehalten sind. Andere hingegen gehen von einer choralischen Tonica aus, wechseln aber im weiteren Verlaufe ihren Charakter und schließen so, daß die Eigentümlichkeit der Kirchentonart verloren zu sein scheint. Ein treffliches Beispiel hierfür ist das letzte, später in die Handschrift aufgenommene Sanctus-Agnus des Cod. 17701. Das im ganzen dorische Stück beginnt:

schließt aber (dreimal) statt in re in fa:

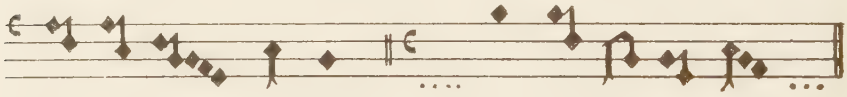


Daß es sich hier nicht etwa um einen Schreibfehler handelt, zeigt das folgende Agnus, welches in der durch die Tiefersetzung des Schlüssels erreichten neuen Tonart verbleibt. Es ist leicht, zu

[1]) Dr. Wagner, Elemente des gregorianischen Gesanges, S. 118.

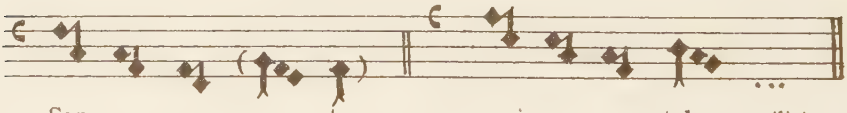
sagen, welchem Einflusse solche Vorgänge zuzurechnen sind, zumal wenn wir die Entwicklung einen Schritt weiter verfolgen. Sehr viele Melodien verlassen bald von Anfang an, bald in der Mitte, am Schlusse, oder bei Stellen, die der Komponist als bedeutend hinstellen wollte, die chorale Stimmung und beginnen in ganz anderen Klängen zu uns zu sprechen; ihre Physiognomie versetzt uns in eine andere musikalische Ausdrucks- und Empfindungswelt, die der Sprache des Chorals neu und fremd ist. In ihrer Mehrheit *beruhen diese Melodien nicht mehr auf dem Prinzipe der absoluten Einstimmigkeit, sondern sind aus der Mehrstimmigkeit heraus gedacht und empfunden.* Es stünde eine Menge von Beispielen zur Verfügung; wir lassen zur Veranschaulichung des Wandels nur einige folgen.

Am häufigsten sind Figuren und Tonverbindungen wie diese (aus Cod. 14013, „de virginibus", fol. 51v:



San ctus qui tol (lis)
Ag nus mi se re re no (bis)
qui tol lis qui tol (lis)
no bis do na no bis pa (cem)

oder (aus Cod. 11764, cf. II. Teil, S. 10):

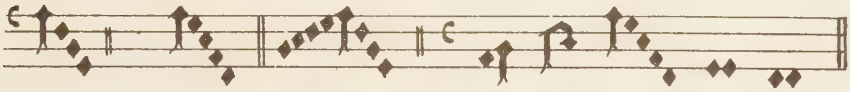


San ctus qui tol (lis).

Schon in der graphischen Erscheinung dieser Stücke zeigt sich die Neuerung an. Beachtet man, wie sehr diese Melodien dem Zauber der Harmonie folgen, wie gewisse Textpartien, so meist das „qui tollis", „qui venit", „osanna", „miserere", „dona" immer mit denselben fast akkordischen Wendungen sich aussprechen, wie ein bereits vorangegangenes Melodiestück, wie eine Tonica — Grundton — als akkordische Basis durch die ganze melodische Linie sich hindurchzieht, so obwaltet kein Zweifel, daß die Choralkomponisten von damals im Banne der Mehrstimmigkeit gearbeitet haben. Je nach dem Modus — wenn man noch von einem solchen sprechen darf — begegnet uns

immer wieder die Formel: fa-ut, ut-la, la-fa; oder: ut-la, la-fa, fa-ut; oder: ut-sol, sol-mi, mi-ut; oder: re-si, si-sol, sol-re, und andere, also die aufgelösten Dreiklänge von ut, fa, sol usw.

Ebenso interessant und wegen ihrer Häufigkeit für diese Art von Melodiebildung charakteristisch sind Figuren wie:



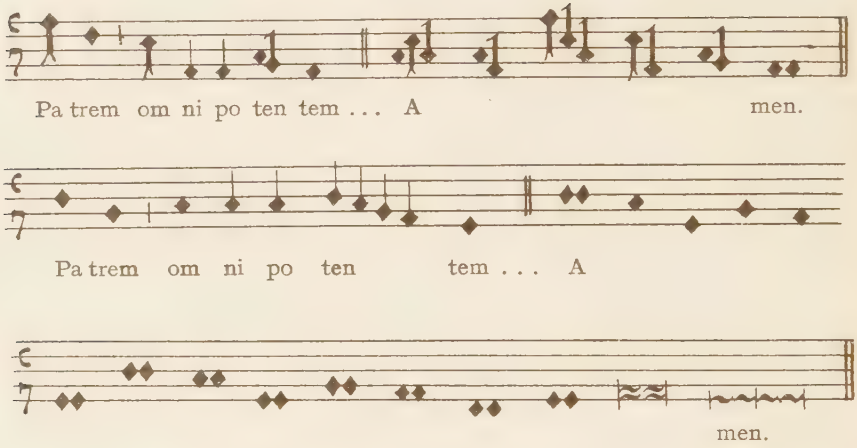
cf. z. B. Sanctus, II. Teil, S. 42, aus Cod. 19267 und Sanctus, II. Teil, S. 22/23, aus Cod. 23284. Bald stehen die terzenweise geordneten Rhomben des Climacus nur auf den Zeilen, bald nur in den Zwischenräumen, wodurch gleichfalls Wirkungen erzielt werden, die an aufgelöste Akkorde erinnern, im übrigen kunstlose, mechanische Erfindungen, die dem feierlich gestimmten Wesen der alten Chorallieder nicht gleichkommen.

Wie erwähnt, hat die spätere Choralkomposition sich besonders mit Sanctus- uud Agnusgesängen beschäftigt, die in früherer Zeit verhältnismäßig nicht sehr zahlreich waren. Für sie trifft das Gesagte im ganzen Umfange zu. Sie wurden meist nach einem Schema gearbeitet, mit gleicher Tonalität und gleichem Thema, so daß es leicht ist, die stilistisch verwandten Partien zusammenzugruppieren, cf. Cod. 4101, Gloria zu Kyrie h; Sanctus h und Agnus i, Sanctus c und Agnus c. Nicht selten wurde einem traditionellen Stücke, z. B. einem Sanctus ein stilistisch gleiches Agnus zugesellt, cf. Agnus „de beata virgine", Cod. 14013, fol. 51v, II. Teil, S. 31; die so gestalteten Stücke bildeten, wie wir sahen, die Vor- und Übergangsstufe zur einheitlichen Komposition der fünf Stücke des Ordinariums.[1])

Ganz in modernem Gewande, nicht bloß dem der Notenschrift, sondern auch dem des musikalischen Charakters, erscheinen die Messen des XVII. Jahrh. aus Stuttgart. Ihre Tonalität hat sich fast ganz von der choralen entfernt und spricht mehr in Dur und Moll sich aus. Selbst Stücke ohne Vorzeichnung, z. B. Credo 1 in Cod. 57, die anscheinend choraliter verlaufen und die Finalis (ut oder re) stark hervortreten lassen, sind nicht gregorianisch, sondern modern-harmonisch, ihr Schlußton ist nicht so

[1]) Vgl. oben S. 31 ff.

sehr die Finalis mit choralem Ethos, sondern die Tonica eines aufgelösten Dur- oder Moll-Dreiklanges:



Die chorale Auffassung dieser Zeit ist also von der Einheitlichkeit und Konsequenz des alten Stiles weit entfernt. Zieht man in Betracht, mit wie wenig technischem Material die Komponisten sich begnügen, so wird es offenbar, daß die Schöpfer dieser neueren Erzeugnisse für das, was sie vom traditionellen Gute preisgegeben hatten, noch keinen gleichwertigen Ersatz gefunden haben.

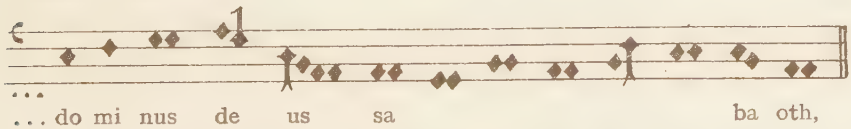
Daß die mit ♯ und ♭ ausgezeichneten Stücke der Codd. 57 und 58 nicht bloß in bezug auf die Tonalität, sondern auch hinsichtlich ihres Baues und musikalischen Gehaltes der modernen Art nicht entbehren, braucht nicht lange bewiesen zu werden. Der Umstand, daß das Organum — die Orgel — zu ihrer Ausführung herangezogen war, erklärt ihren modern harmonischen Charakter.

3. Was die Frage nach der Textbehandlung angeht, so hat das ausgehende Mittelalter in seinen Choralweisen der Akzentsilbe größere Vorrechte eingeräumt, als der unbetonten Silbe. Finden sich zwar bis zum XV. Jahrh. schon manche Beispiele melodischer Belastung unbetonter Silben, so zeigen von da ab Stücke, die in der Mitte zwischen syllabischer und melismatischer Ausdrucksweise stehen, die Hervorkehrung des sprachlichen Akzentes in nicht zu verkennender Weise. Auffallend tritt dessen Herrschaft in den festlichen Gesängen zutage; dem langen

Melisma des Sanctus in Cod. 11764, fol. 243^{v} z. B. (II. Teil, S. 11/12, cf. I. Teil, S. 68), sind folgende betonte Silben untergelegt: „San“ctus, „tu“a, „do“mini, „ag“nus (dreimal), „mun“di (dreimal). Melodisch beladen sind nicht minder die Silben „San“ctus, ex„cel“sis, „ag“nus, „tol“lis, „no“bis, „mun“di, „pa“cem in dem Sanctus-Agnus des Cod. 11763, cf. II. Teil, S. 16/17, ebenso in den dort folgenden Stücken wie in der Mehrzahl der neueren überhaupt.

Die folgenden Jahrhunderte (XVI.—XVIII.) wenden ihr Interesse von diesen sprachlichen Dingen sichtlich ab und sind vorzugsweise um eine reichere verfeinerte Melodik bemüht. Keinem anderen Bestreben verdankt die Vermengung choralischer und figuraler Musik ihre Existenz, und die Musiker selbst rechtfertigen ihr Handeln unter Berufung auf größere Gefälligkeit der Notenschrift, Mehrung des künstlerischen Effektes, den sie zu erzielen vermeinten, und durch andere seltsame Gründe[1]). Im Verlangen nach mehr Frische und Beweglichkeit im kirchlichen Gesange rüttelten die Neuerer am Canon der gregorianischen Notation und schufen eine lebendige Rhythmik, welche die Entartung der traditionellen Melodien in vielen Beziehungen zur Folge hatte.

4. Schon in den Büchern mit nur choraler Notierung finden sich Stücke, die einen ausgedehnten Gebrauch von den Doppelwerten machen. Von geradezu auffallender Breite sind einige Gesänge in Codd. 17701 und 14013, ebenso in Cod. 19267 (sämtlich aus dem XV. Jahrh.). Zeilenlange Melismen mit beinahe lauter Doppelrauten dehnen sich über eine einzige Silbe aus. Stellen wie:

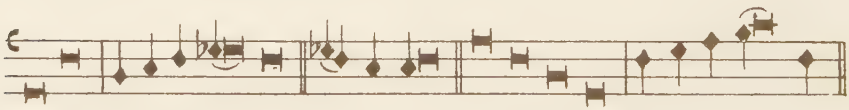


aus Cod. 19267, Sanctus, cf. II. Teil, S. 46, die sich zudem im gleichen Stücke mehrmals wiederholen, sind trotz ihrer musikalischen Dürftigkeit und Schwäche ungemein häufig. In der traditionellen Choralmusik sind Tonwiederholungen sehr beliebt: aber sie stehen immer nur an gewissen Stellen der Melodie, wo sie irgend einen Ton in ein besonderes Licht rücken oder ihm eine größere

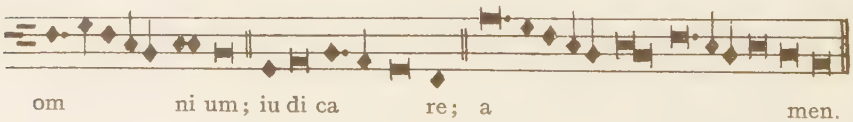
1) cf. Molitor, Reform-Choral, S. 30.

melodische oder rhythmische Bedeutung verleihen. Eine Bistropha allein auf einer einzigen Silbe und erst recht auf mehreren Silben hintereinander ist im alten Choral so ziemlich unbekannt. Sie kommt vor innerhalb eines Melisma, hie und da schließlich auf einer einzelnen Silbe; in unseren Stücken jedoch ist die Doppelrhombe ein häufiges, ja ständiges Ausdrucksmittel der Komponisten (cf. Codd. 57 und 58), und sie erscheint so oft auf derselben oder auf benachbarten Silben, daß die Melodie jede Anmut und Frische verliert.

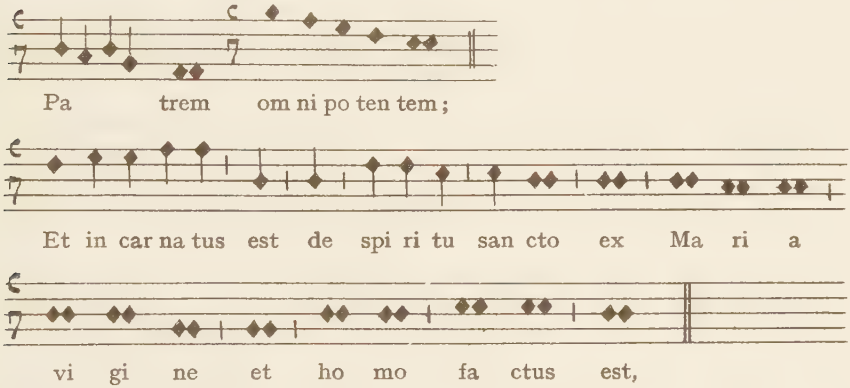
Noch im selben — XI. — Jahrhundert haben sich die Choralmusiker zu Anleihen bei der mensuralen Kunst entschlossen. Freilich handelt es sich vorläufig nur um schüchterne Versuche; aber im XVI. Jahrh. legen die Schreiber alle Vorsicht und Zurückhaltung ab. Nun begegnen wir Gruppen von Minimae zu drei und vier Paaren, es kommt der Bindebogen und der Dehnungspunkt. So gestaltete Melodien wirken schon auf das Auge unchoralisch, und sieht man näher zu, so zeigt sich, je größer die Vermengung der Notenwerte, um so ungleicher die Rhythmik. Bald folgt ein Stück Melodie mit meist schweren Tonqualitäten, unmittelbar darauf ein anderes mit nur kurzen, kleinen Werten; oft steht über einer Silbe eine Minima, während die ihr folgende mit mehreren Noten von größerer Dauer versehen ist, z. B. mit Brevis + Minima, oder Brevis + Brevis etc. Statt weiterer Erklärungen mögen einige Beispiele, die ich dem Credo des Cod. 17801, (cf. II. Teil, S. 51ff.) entnehme, folgen:



Das Credo des Cod. 14013 hat eine Menge ähnlicher Verbindungen. Bemerkenswert in dieser Hinsicht ist noch die Notierung des Cod. 8567 aus dem Jahre 1706. Wir zitieren eine Probe aus dessen Credo 1 (cf. II. Teil, S. 68ff.):



Man kann eine ganze Reihe solcher rhythmischer Kombinationen namhaft machen, aber keine von ihnen hat etwas regelmäßiges und konsequentes, noch weniger natürliches an sich. Die hüpfenden Rhythmen der Mensuralmusik nehmen sich gegenüber dem Ernste, der Hoheit und Ruhe der alten Melodien aus wie ein Sprung in die weltliche Ausdrucksweise. Vollständig modernes Leben pulsiert in den Stuttgarter Messen des XVII. Jahrh. in Tonart nicht bloß, sondern auch in Melodik- und Rythmik. Namentlich die syllabischen Stücke, die Credo-Melodien, entwickeln sich häufig in schwerverständlichen Linien. Mögen die damaligen Komponisten Sätze und Figuren, mit denen Credo 11 in Cod. 58 und 8 (10) in Cod. 57 uns bekannt macht:



für geschickte und geniale Erfindungen angesehen haben, uns erscheinen sie heute unkünstlerisch und als geistlose Spielerei. Nicht weniger verhalten sich die beiden Hälften des „et incarnatus“ in melodisch-rhythmischer Beziehung ungleich und ohne die Proportion, wie sie der Wortinhalt voraussetzen würde. Auf Schritt und Tritt begegnen in diesen neuen Werken solche trippelnde Partien neben breiten, schweren Melodiestücken, die die logische Disposition des Ganzen aufheben.

So charakterisiert die spätmittelalterlichen Melodien überall mehr ein großsprecherisches Wesen, als eine geist- und würdevolle Auffassung des Textes. In Melodik und Rhythmik zumeist offenbart sich der Mangel an Erkenntnis dessen, was Choralmusik ist. Die nichtssagenden Tongänge nach oben und unten, die sequenzenhaften Wiederholungen desselben melodischen Motives, das in ermüdender Weitschweifigkeit wiederkehrt, der

zuweilen anspruchsvolle Umfang der Stücke und andere berechnete Effekte vermochten gewiß nicht zu ersetzen, was an traditioneller Kunst verloren war.

5. Noch obliegt uns, die liturgische Seite der spätmittelalterlichen Choralüberlieferung ins Auge zu fassen. Auch hier stößt man vielfach auf Gebräuche und Anschauungen, die dem choralischen Herkommen entgegen sind.

Unbekannt ist dem liturgischen Gesange die Gepflogenheit, die Textworte zu wiederholen. Die traditionelle Singweise hebt das liturgische Gewicht des Textes durch den künstlerischen Ausdruck der Musik hervor, der späteren Zeit war das musikalische Können versagt und sie gerät auf das Ausschöpfen des Textinhaltes durch Textwiederholungen. Oft ist eine Bitte, ein Ausruf mehrere Male wiederholt, ohne daß eine melodische Steigerung vorliegt. Das Agnus in Cod. 11764, cf. II. Teil, S. 8, lautet: . . . mundi. „miserere, miserere, miserere nobis", und dementsprechend: „dona nobis, dona nobis, dona nobis pacem". Cod. 19207 wiederholt (cf. S. 24) seltsamerweise die Anfangssilben von „mi"serere und „do"na. Am meisten leistet darin die spätere (dem XVII Jahrh. angehörige) „Missa s. Crucis", deren Gloria folgenden Text aufweist: . . . „propter magnam, propter magnam gloriam, gloriam gloriam tuam" (cf. I. Teil, S. 10); . . . „filius Patris, filius filius Patris, filius Patris"; . . . „tu solus Altissimus, tu solus Altissimus Jesu Jesu Christe"; das „Amen" repetiert der Komponist fünfmal. Hier wirkt ohne Zweifel das Vorbild der mehrstimmigen Kirchenmusik nach.

Noch schlimmer muß die Neigung erscheinen, von der diese jüngeren Stücke immer wieder Zeugnis ablegen, nämlich die Gesangsstücke zu kürzen. Am meisten fallen die unvollständigen Credo-Melodien auf. Das Graduale Straßburg 1510 überliefert nur das Credo „dominicaliter" (K. V. II) vollständig; das ihm vorausgehende Credo „solemniter" reicht nur bis „sepultus est" mit dem Zusatz: „et vitam . . . Amen". Das dritte ist ohne Bezeichnung (veröffentlicht bei Marxer, S. 149)[1]) und fügt den Worten: „ascendit in coelum" sogleich „Amen" hinzu.[2]) Auch Cod. 23284 enthält zwei Credo, welche mit: . . . „et homo factus

[1]) In Cod. 546 (St. Gallen) jedoch ist diese Weise vollständig.

[2]) Vgl. Wagner, Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen, Seite 107/108.

est Amen" schließen. Schon um die Wende des XIV. Jahrh. also fing man an, die ausgedehnteren Texte des Ordinarium missae als unwesentlich und lästig zu empfinden.

Offenbar liegt diesen Erscheinungen ein liturgischer Zustand zugrunde, der weder Lob noch Nachahmung verdient. Die alte Zeit hatte eine solche Ehrfurcht vor dem heiligen Gesange des Symbolum, daß sie ihn nicht einmal mit den alle übrigen Gesangsarten überflutenden Tropen ausgefüllt hat. Das XV. Jahrh. hielt das gesungene Glaubensbekenntnis für zu lang. Diese Eigenheit der Choralüberlieferung des ausgehenden Mittelalters wirft ein ungünstiges Licht auf seine Anschauung vom feierlichen und offiziellen Gottesdienste und erweckt wenig Vertrauen auf dessen musikalische Vortrefflichkeit.

Unsere Texte sind vielfach noch in anderer Weise unvollständig, was besonders bei den württembergischen Dokumenten befremdet. Die Credo sind hier, merkwürdigerweise noch im XVII. Jahrh., nicht nur nicht gekürzt, sondern erfreuen sich vielmehr einer gewissen majestätischen Breite. Hingegen lassen die meisten Gloria, die Sanctus und Agnus die Hälfte ihrer Verse aus. Sieht man zu, so ergibt sich, daß die andere Hälfte von der Orgel vorgetragen wurde, d. h., jede im Texte fehlende Partie des Gesangsstückes war der Orgel überlassen. In dieser Weise ist z. B. die dritte Messe des Cod. 58 (während die ersten beiden den unversehrten Wortlaut besitzen), sowie die folgenden behandelt: Das Kyrie zwar hat die drei Anrufungen (Kyrie, Christe, Kyrie) und ist demnach vollständig. Das Gloria lautet: „Gratias, agimus, tibi, propter, magnam, gloriam, tuam, domine, fili, unigenite, Jesu, Christe, qui, tollis, peccata, mundi, miserere, nobis, quoniam, tu, solus, sanctus, tu, solus, dominus, tu, solus, altissimus, Jesu, Christe." Das Sanctus: „Sanctus, Pleni, sunt, coeli, et, terra, gloria, tua, Benedictus, qui, venit, in, nomine, domini, osanna, in, excelsis." Das Agnus behält bloß den ersten Satz: „Agnus, dei, qui, tollis, peccata, mundi, miserere, nobis." Die letzte Messe („s. Crucis") hat in allen Stücken den unverkürzten Text.

Diese Praxis der Abwechslung von Orgel und Gesang liegt auch den Stücken des Cod. 54 zugrunde, doch lauten seine Messtexte etwas anders. Die Credoweisen zwar sind wieder durchkomponiert. Das Gloria aber lautet: „Laudamus te Adoramus te Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam Domine

fili unigenite Jesu Christe. Qui tollis peccata mundi suscipe deprecationem nostram. Quoniam tu solus sanctus, tu solus Altissimus Jesu Christe.“ Das Sanctus fährt fort: „Sanctus. Pleni sunt coeli et terra gloria tua. Benedictus . . . Domini.“ Das Agnus hat nur den ersten Satz, die „Missa Josephina“ und jene „in festo compassionis . . .“ setzen auch die dritte Invokation mit „dona nobis pacem“; die „Missa Carolina“ verzeichnet auch den liturgischen Schluß der großen Doxologie: „cum sancto spiritu . . . Amen.“

In der praktischen Ausführung fiel also nach der Intonation die Orgel ein und supplierte die Texte bis „Gratias, agimus,“ bzw. „Laudamus te“. Ähnliches ist für die Sanctus und Agnus zu sagen, die in den jüngeren Messen nur mit ein paar Textstücken vertreten sind. Auch hier wurden die fehlenden Partien offenbar durch die Orgel ergänzt.

Eine solche Praxis erregt indessen Bedenken; denn wenn schon die Begleitung durch die Orgel zulässig war und ist, ist doch die Bedeutung der Orgelbegleitung niemals eine solche, daß sie den liturgischen Text oder Gesang absorbieren dürfte, ohne durch die Mithilfe des Chores den Text zu seinem Rechte kommen zu lassen. Faktisch ist in solchen Fällen der liturgische Text einfach durch die Orgel verschlungen. Solche Verhältnisse sind freilich aus dem Mittelalter und der neueren Zeit vielfach bezeugt, aber sie besagen wieder eine gewisse Nachlässigkeit gegenüber einer korrekten und vernünftigen liturgischen Ordnung.

Das Gesamturteil, in welchem wir die einzelnen Stileigentümlichkeiten der Choralmusik des späteren Mittelalters zusammenfassen, kann kein günstiges sein. Es ist keine Übertreibung zu behaupten, daß diese Zeit durch einen Tiefstand der Choralpraxis gekennzeichnet ist, der von seinem vollständigen Ruine nicht mehr weit entfernt war.

Da alle Dokumente, auf welche sich unsere Untersuchung aufbaut, deutscher Herkunft sind, so gilt dies Urteil selbstverständlich nur für die deutsche Choralpraxis. Es bezieht sich weiter nur auf die Neuschöpfungen, neben denen die alten choralischen Gesänge sich überall treu genug erhalten haben.